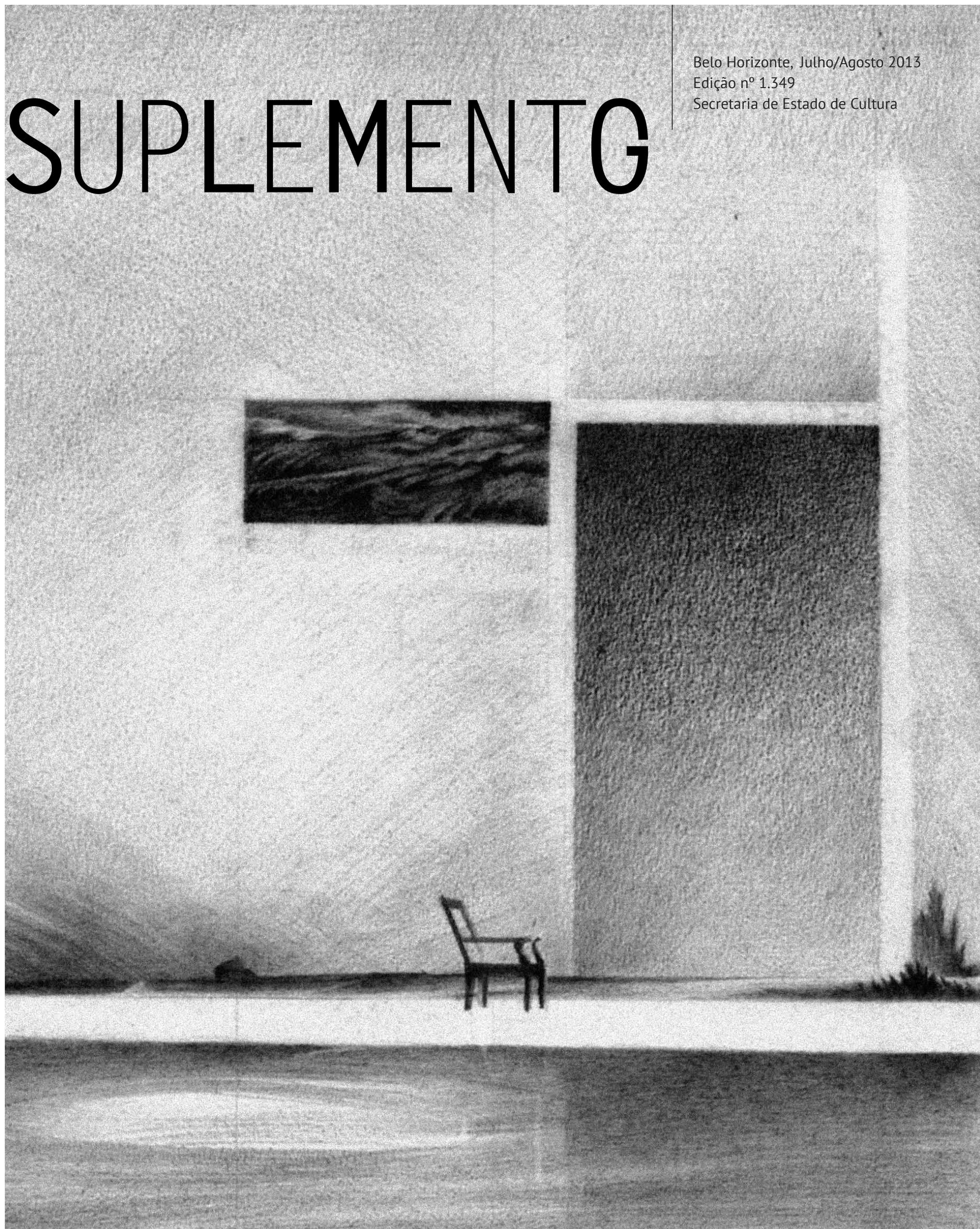


SUPLEMENTO

Belo Horizonte, Julho/Agosto 2013
Edição nº 1.349
Secretaria de Estado de Cultura



Nos últimos dez anos, período em que escreveu e publicou a novela *Bóris e Dóris* e o romance *Perdição*, o escritor mineiro Luiz Vilela manteve sua produção de contos ativa, como faz há 46 anos, desde que despontou na literatura brasileira com o livro *Tremor de Terra*, em 1967. A presente edição do **Suplemento Literário de Minas Gerais** abre com um texto que integra o novo volume de contos do autor, *Você Verá*, que a Editora Record promete lançar neste segundo semestre. Nele, a consagrada maestria de Luiz Vilela nos diálogos e na captura dos detalhes aparentemente simples em que se alicerça a melhor literatura se mostra em sua plenitude.

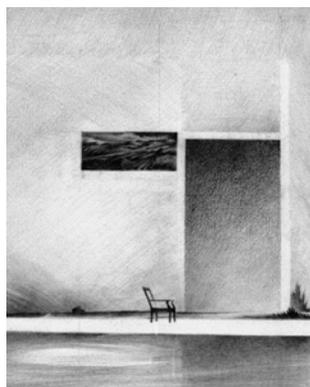
Ainda na área dos contos, apresentamos a narrativa do artista plástico Miguel Gontijo, que mostra, assim, outra faceta do seu talento, a delicada prosa de Angela Leite de Souza e o texto carregado de simbolismo de um dos principais contistas mineiros “sem-livro”, Antônio Carlos Braga.

O experimentalismo poético de Mariana Lage com seus hai-kais em fotos, a arte de Ana Elisa Ribeiro em verter um dilema de mãe em poema, o encontro de dois grandes poetas brasileiros, Paulo Henriques Britto e Iacyr Anderson Freitas, e a mostra de três poemas de André de Bernardi completam, com o ensaio de Paulo Franchetti, a poesia deste número.

A História e o Cinema são estudados nos ensaios de Silviano Santiago sobre novos enfoques da obra de Francisco Iglésias e de Mário Alves Coutinho a respeito do diretor norte-americano Howard Hawks.

A capa é de Getúlio Moreira.

SUPLEMENTO



Capa: Getúlio Moreira

Governador do Estado de Minas Gerais	Antonio Augusto Junho Anastasia
Secretária de Estado de Cultura	Eliane Parreiras
Superintendente do SLMG	Jaime Prado Gouvêa
Diretor de Apoio Técnico	Marcelo Miranda
Diretor de Articulação e Promoção Literária	João Pombo Barile
Agência	Traço Leal
Projeto Gráfico e Direção de Arte	Plínio Fernandes
Diagramação	Conrado Rezende
Conselho Editorial	Humberto Werneck, Sebastião Nunes, Eneida Maria de Souza, Carlos Wolney Soares, Fabrício Marques
Equipe de Apoio	Elizabeth Neves, Aparecida Barbosa, Ana Maria Leite Pereira, André Luiz Martins do Santos, Flávia Arianne Nunes (estagiária)
Jornalista Responsável	Marcelo Miranda – JP 66716 MG

**Textos assinados são de
responsabilidade dos autores**

Suplemento Literário de Minas Gerais
Av. João Pinheiro, 342 – Anexo
30130-180 – Belo Horizonte, MG
Fone/Fax: 31 3269 1143
suplemento@cultura.mg.gov.br

MATARAM

O RAPAZ DO POSTO

CONTO DE LUIZ VILELA

Movimentada durante o dia por causa do comércio — raras são aqui as residências —, minha rua é, à noite, a imagem da placidez. Poucas pessoas passam, poucos carros; é uma rua quase bucólica. Às vezes um gato atravessa de um lado para o outro: devagar, tranquilo, olhando só para a frente...

Nesse quadro, qualquer barulho um pouco fora do normal logo chama a atenção — e foi o que aconteceu naquela noite de uma, até então, tranquila terça-feira.

Eram quase oito e meia, e eu via, na sala, o noticiário na televisão: uma extensa reportagem sobre o aumento da violência nas cidades do interior — assaltos, sequestros, homicídios...

Então ouvi, lá fora, um barulho de vozes entrecortadas, passos apressados na calçada, um certo frufu nervoso. “Aconteceu alguma coisa”, pensei. Preocupado, resolvi ir ver o que era.

Antes de chegar ao portão, já vi duas pessoas na calçada de lá, descendo afobadas; e, ao chegar ao portão, dei com o meu vizinho da esquina, o Tião, dono de um mercadinho, descendo também e também afobado. Ele me viu e parou.

“O que aconteceu, Tião?”, eu perguntei.

“O que aconteceu? Acabou, cara! Acabou!”

“Acabou o quê?”, eu perguntei.

“Tudo! Acabou tudo!”

Eu, que já estava meio alarmado com a reportagem da televisão, mais ainda fiquei — o coração de repente acelerando.

“Você não está sabendo?”, ele perguntou, num tom quase de irritação; não irritação comigo, mas...

“Sabendo do quê?”, eu perguntei.

“Mataram o rapaz do posto!”, ele disse.

“Do posto?...”

“Do posto de gasolina, o posto ali de baixo; aquele rapaz branquinho!”

“Branquinho?”

“O rapaz lá do posto!”, ele disse, gesticulando nervoso.

Como eu não tinha carro, levei algum tempo para lembrar; mas aí lembrei, pois eu passava de vez em quando em frente ao posto e... Sim, o rapaz do posto, o branquinho...



Carlos Wolney

“Três tiros”, disse Tião; apontou o indicador para o lado e disparou: “Tá-tá-tá. Três, três tiros. E agora ele está lá no chão, numa poça de sangue.”

“Que coisa...”, eu disse.

Eu ia falar na reportagem da televisão, que, pelo jeito, Tião não vira; ia falar na espantosa coincidência — mas achei que ele, agitado como estava, nem me escutaria.

“Acabou, cara, acabou! Entendeu? Isso na nossa rua, nessa rua tranquila; nunca houve uma coisa dessas aqui antes...”

Eu ia dizer que muitas coisas que nunca tinham havido antes estavam havendo agora e que o mundo...

“Um rapazinho”, ele continuou, “um menino quase, na flor da idade...”

Eu balancei a cabeça, mostrando consternação.

“E trabalhador; ele ganhava a vida com o suor de seu rosto. Além disso, diz que ele ainda sustentava a mãe — a mãe é doente — e um irmão, um irmão paralítico.”

“Puxa...”

“E agora?, eu te pergunto. O que será desses dois? Hem? O que será desses coitados?”

“É...”, eu disse, penalizado.

“Quem vai sustentar eles? Você? Eu?”

“É...”

“Eu vou lá”, ele disse, retomando o embalo; “eu vou lá ver; você não vai?”

“Não”, eu disse; “eu não posso sair daqui agora.”

Eu até que podia, mas... Sair para ver um morto? E naquela circunstância?

“Acabou, cara, acabou”, tornou a dizer Tião, já andando; “na nossa rua, nessa rua tranquila!...”

Eu voltei para dentro. O noticiário já havia terminado. Desliguei a televisão e sentei-me no sofá. Sozinho em casa, fiquei pensando naquilo tudo: a reportagem, o assassinato do rapaz e outras coisas mais, ligadas à violência no país. E então foi me dando uma espécie de pavor, uma vontade de sair correndo para algum lugar bem longe. Mas que lugar? Que lugar, se ali, na nossa rua — que era, como eu disse, a imagem da placidez, uma rua quase bucólica —, um inocente era baleado?

Pensei nele, no rapaz, o branquinho; traços bem feitos, sempre sorrindo, o cabelo liso, partido ao meio e caindo para a frente... Agora lá no chão, inerte, sob o olhar curioso e assustado da multidão. “Pobre rapaz”, pensei; “pobres nós todos...”

Para fugir um pouco àqueles sentimentos opressivos, e em busca de companhia com que dividi-los, voltei ao portão, e — em mais uma coincidência naquela noite — lá vinha de volta o Tião, subindo a calçada. Vinha a passos lentos, mãos nos bolsos, a cabeça meio curvada — visivelmente afetado pelo que acabara de ver.

Aproximou-se e de novo parou diante de mim.

“E aí?”, eu perguntei.

Ele desviou o olhar para o lado, como que sem jeito de responder.

“O que houve?”, eu perguntei, estranhando.

“Esse povo...”, ele disse.

“Esse povo?”

“Você não há de ver que...”

“Que...”

Ele mexeu a cabeça:

“O rapaz está lá”, disse, com um ar desconsolado.

“Está lá?”, eu perguntei. “Está lá como?”

“Está lá.”

“Vivo?”

“Vivo.”

“Uai, mas...”

“Vivinho; vivinho da silva.”

“Mas você disse que...”

“Disse”, ele me cortou, “eu disse mesmo; eu

disse. Mas... Foi esse povo, esse povo é que...”

“E o que aconteceu então?”, eu perguntei.

“O que aconteceu?...”

Ele cuspiu para o lado um pedacinho de alguma coisa que vinha mascando.

“Não aconteceu nada”, disse.

“Nada?...”

“Bom: para não dizer que não aconteceu nada, aconteceu o tiro, né?”

“Tiro?”

“Um tiro na perna.”

“Na perna?”

Ele sacudiu a cabeça.

“E os caras?”, eu perguntei.

“Que caras?”

“Os assaltantes”, eu disse.

“Quem falou em assalto?”

“Não houve um assalto?”, eu perguntei.

“Não, não houve nada”, ele disse; “nem assalto nem nada; só o tiro.”

“Mas então quem deu o tiro?”, eu perguntei, já meio impaciente.

“O tiro?”

“É.”

“Você quer mesmo saber como foi?”, ele perguntou.

“Quero”, eu respondi, “você não está me contando?”

“Bom...”, ele disse, pondo as mãos na cintura.

Olhou para um lado, para o outro, para o chão, e então, finalmente, para mim:

“Foi um gambá”, disse.

“Gambá? Um gambá que deu o tiro?”, eu perguntei, por mais absurda que fosse a pergunta.

“Não”, ele respondeu, calmamente, “não foi um gambá que deu o tiro... Só se ele fosse um gambá ensinado, né? Um gambá de circo.”

“Às vezes era”, eu disse, não querendo ficar por baixo.

“Não”, ele disse, “esse não era, não; esse era um gambá do mato mesmo, um gambá vagabundo...”

“Hum...”

“Ele apareceu vindo não sei de onde e foi parar lá no posto, lá no fundo, onde eles lavam os carros.”

“Ele talvez estivesse com sede...”

“Sede?”

“Tem vindo muito bicho para a cidade.”

“É, pode ser... Eu não tinha pensado nisso...”

“Pois é...”

“Mas aí, veja só: o rapaz foi pegar o revólver do patrão — o revólver ficava lá na gaveta, né? —, foi pegar o revólver pra matar o bicho, e aí o que aconteceu?”

“O quê?”

“Aconteceu que, com o revólver já engatilhado, o rapaz tropeçou numa latinha de óleo que estava no chão, e aí o revólver caiu, disparou e acertou a perna dele.”

“Quer dizer então que foi o chão que deu o tiro.”

“É, foi o chão que deu o tiro...”

“E aí?”, eu perguntei.

“Aí, a hora que o rapaz viu o sangue, ele aprontou o maior berreiro: ‘Socorro! Eu tou morrendo! Me acode!’”

“Hum...”

“Agora eu te pergunto: um cara que está morrendo tem força pra aprontar um berreiro desses? Tem? Ah, vai tomar banho na soda, sô...”

Eu ri; agora já dava para rir. Ri com alívio, sabendo que não tinha acontecido nada — nada ou quase nada —, que ninguém tinha morrido, que nossa rua, pelo menos por enquanto, continuava a ser a rua tranquila que sempre fora, e que...

“Aí”, Tião prosseguiu, “aí foi aquele corre-corre: gente escondendo, gente chamando a polícia, gente... Foi aquele frege...”

“E o rapaz, então, continua lá...”

“Continua; ele está lá. O Neco — o Neco da farmácia —, o Neco foi lá e fez um curativo nele. Saiu pouco sangue; foi um ferimentozinho mixuruca...”

Eu sacudi a cabeça.

“Agora imagina: você, ou eu, ou quem quer que seja, vai passando tranquilamente na calçada à noite, em frente ao posto; vai passando todo tranquilo, assobiando — e, de repente, sem mais aquela, pá! vem uma bala lá de dentro, e pronto: está lá você plantado no chão, sem nenhuma explicação.”

“É...”, eu disse.

“Se fosse um assalto”, ele disse, “se fosse um assalto, está certo: o cara te assalta; você reage; aí o cara te dá um tiro. Está certo. Você reagiu e levou o tiro. Tem lógica. Às vezes você pode até morrer; mas tem lógica, tem explicação.”

“É”, eu disse.

“Agora imagina você passando todo tranquilo em frente ao posto, e aí vem uma bala lá de dentro e te acerta bem na orelha. Tem lógica? Tem explicação uma coisa dessas?”

“É...”

“Não tem.”

“É verdade...”

“E se a bala acerta a bomba de gasolina? Já pensou?”

“É mesmo, hem?”

“E se a bala acerta a bomba de gasolina?”

“Nem é bom pensar...”

“Seria uma tragédia!”

“Seria mesmo.”

“Poderia pegar fogo no quarteirão inteiro!”

“No quarteirão não digo, mas...”

“É, no quarteirão não, mas pelo menos numa porção de casas.”

“É...”

“Agora eu te pergunto: um rapaz desses serve pra trabalhar num posto de gasolina?”

“É...”

“Serve?”

“Parece que não, né?”

“Onde está a cabeça dele?”

“É mesmo...”

“Ele é um desmiolado; esse rapaz é um desmiolado. Essa bala devia ter acertado é a bunda dele ou então o saco, pra ele aprender a lição.”

Eu ri.

“Vamos entrar”, eu o convidei.

“Não”, ele disse; “eu quero ver se ainda pego o resto da novela. Uma parte eu já perdi, por culpa daquele descabeceado...”

“E o gambá?”, eu lembrei de perguntar, quando Tião já ia se afastando.

“O gambá?”, ele respondeu. “Sei lá. O gambá uma hora dessas deve estar escondido em algum lugar, né? Deve estar escondido e dando gargalhada...”



Carlos Wolney

LUIZ VILELA

mineiro de Ituiutaba, é contista e romancista.

Francisco Iglésias e a literatura

SILVIANO SANTIAGO

Francisco Iglésias é um rapaz alto, muito magro, que pega sempre o último bonde Horto. Não dança, não fuma, não bebe, não namora. Com vinte e dois anos de idade. Sua letra é quase ilegível. Apesar de sério, como acontece com as pessoas magras, não usa cartola. Sua elegância vem mais do pensamento maledicente. Mesmo desafinado conhece quase todos os sambas e tangos que pululam pelos bairros. Embora ele anuncie constantemente seu desejo de deixar as montanhas, há alguma coisa na paisagem que nos segreda que ele ficará para sempre aqui. Há uma lenda a seu respeito que vale a pena ser contada: dizem que, manhãzinha ainda, quando vem do subúrbio para lecionar, o Iglésias vem conversando franciscamente [sic] com as aves e as frutas.

Anônimo, *Edifício*, número 2, fevereiro, 1946.

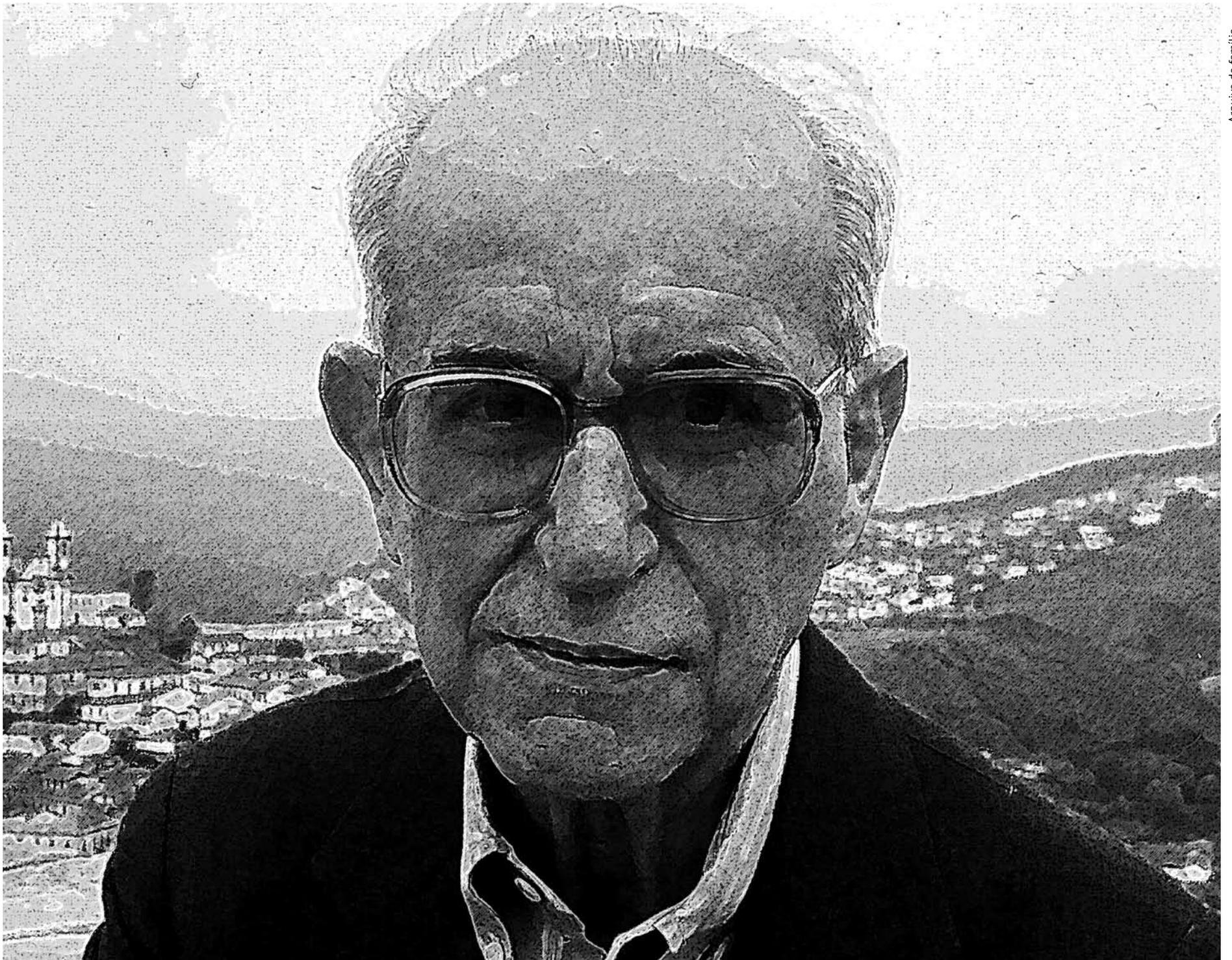
A relação de Francisco Iglésias com a literatura não é passageira, nem estritamente profissional ou disciplinar. Não é tampouco acidente tardio na sua vida nem consequência de viés inesperado na sua pesquisa historiográfica. A literatura faz parte da sua formação de historiador, ou, de maneira mais ampla, da sua “educação sentimental”, para retomar o título do famoso romance de Gustave Flaubert. Não terá sido por coincidência que, no ano seguinte ao em que se gradua em História pela Universidade (Federal) de Minas Gerais, em 1946, aproxima-se do grupo de jovens ficcionistas e poetas mineiros que idealiza e publica a revista *Edifício*, tornando-se presente nas páginas dos seus poucos e sucessivos números.

Com capa de Heitor Coutinho, a revista traz epígrafe – “E agora José?” –, tomada de empréstimo a poema de Carlos Drummond de Andrade. O primeiro número da revista estampa a data de janeiro de 1946. No Índice, os nomes de jovens e promissores talentos estão associados aos de escritores já conhecidos. Citemos alguns: Valdomiro Autran Dourado, Vanessa Neto, Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Wilson Figueiredo, Jacques do Prado Brandão, Otávio Alvarenga, J. Etienne Filho. O título de uma das colaborações se destaca pelo insólito: “Os pensamentos perigosos”. Autor: Francisco Iglésias. O nome da revista era também óbvia alusão a versos de outro poema de

Drummond, “Edifício Esplendor”. Ao final deste, podemos ler os seguintes versos: “— Que século, meu Deus! Diziam os ratos./ E começavam a roer o edifício.” De Drummond são ainda as palavras que abrem o primeiro número: “Esboço para apresentação de *EDIFÍCIO*”.

Tomada de um dos mais famosos poemas do itabirano, a epígrafe da revista, “E agora, José?”, constata e enumera as frustrações de uma geração diante do legado que recebem dos mais velhos e, pela interpelação à queima-roupa a cada um dos seus leitores, conclama-o à ação lúcida no presente: “o dia não veio,/ o bonde não veio,/ não veio a utopia/ e tudo acabou/ e tudo fugiu/ e tudo mofou,/ e agora, José?” Mais velhos e mais moços, os leitores do poema são todos artistas e intelectuais sobreviventes dos anos de chumbo do Estado Novo e, como tal, ainda podem caminhar. Insiste o poeta de *A Rosa do Povo*, transformando o tom pessimista em abertura para a esperança: “José, para onde?” Caminhos não há, há que inventá-los. Se o desesperançado Mário de Andrade foi o patrono dos jovens da revista *Clima* (maio de 1941 a novembro de 1944), o esperançoso Carlos Drummond o foi da revista mineira.

Os Josés mineiros, à semelhança do seu homônimo acariocado, tinham saído, na pátria, da repressão e da censura impostas pelo Estado Novo e, lá fora, dos horrores causados pela Segunda Grande Guerra. A luta contra o nazi-fascismo dentro e fora do país foi a tônica da revista. Drummond é o poeta que elegem como salvo-conduto para exercer o



trabalho estético e político no difícil e lento processo de redemocratização por que deveria passar a nação. Amaro de Queiroz, tomando assento ao lado dos jovens autores brasileiros presentes na *Plataforma da nova geração*, conjunto de entrevistas publicadas por Mário Neme em 1945,¹ escreve no número 2: “A novíssima geração, ao contrário da modernista, é muito mais política do que estética”. Não é de se estranhar que, no número da revista publicado em fevereiro do mesmo ano, Francisco Iglésias proclame: “Agora não tenho dúvidas em afirmar que foi a leitura dos autores marxistas o que mais me marcou no sentido de orientação”. Aquele “agora” era, ao mesmo tempo, sinal de alívio e afirmação tardia de um pensamento enfim liberto. O “sentido da orientação” no presente, suas leituras, era a resposta que o talentoso licenciado em História dava à indagação do poema e à epígrafe da revista.

Naquele momento histórico, Drummond foi unanimidade nacional. Em resposta à enquete feita por Mário Neme, o então jovem Antonio Candido se entusiasmava: “Carlos Drummond representa essa coisa invejável que é o amadurecimento paralelo aos fatos; o amadurecimento que significa riqueza progressiva, e não redução paulatina a princípios

afastados do Tempo. Por isso, Mário [Neme], eu acho que tem mais sentido a maturidade de um homem como Drummond do que o verdor quase sempre desnordeado e não raro faroleiro de todos nós”. Antes afirmara: “Carlos Drummond é um dos homens da ‘outra geração’, da tal que você quer que nós julguemos. No entanto, não há moço algum que possua e realize o sentido do momento como ele”.² A lua de mel de Drummond com a esquerda irá terminar durante o 2º Congresso Brasileiro de Escritores, iniciado no dia 12 de outubro de 1947, em Belo Horizonte. Segundo o testemunho do poeta, nas reuniões o “espírito sectário” levou de vencida o “espírito democrático”. Sobre o racha ideológico e a sua opção, informa Drummond em páginas do diário: “Nenhum de nós queria impedir o direito de os comunistas se manterem organizados em Partido e exercendo atividade política renovadora. Mas eles pouco entendiam o nosso ponto de vista, se é que, entendendo-o, preferissem fingir o contrário”.³

Diante do quadro sumariamente esquematizado, era de se esperar que Carlos Drummond fosse a figura literária que iria absorver a preocupação do jovem historiador, às voltas com o “sentido” – para retomar um

vocábulo caro a Caio Prado Jr. e aos seus discípulos – do momento político e social. Basta lembrar poemas como “Nosso tempo”, ou “Os bens e o sangue”, para dar-se conta de que caíam como a sopa no mel sobre as preocupações confessadas de Francisco Iglésias – a História econômica, a História de Minas Gerais, com algumas incursões na História do Brasil.⁴ Possíveis e necessários ensaios sobre o poeta de *A Rosa do Povo* dariam continuidade às preocupações mais legítimas do historiador e, indiretamente, aos ensaios selecionados para a sua primeira grande coletânea.

Iglésias opta pela solução de continuidade. Confessa ele em prefácio de *História e ideologia*: “Não se veja, no caso dos autores [estudados], busca de identificação pessoal: com dois deles, por exemplo, temos *mais distância que proximidade* [grifo meu] – como se dá com Fernando Pessoa, ou, sobretudo, Jackson de Figueiredo, com os quais, ideologicamente, nada temos a ver” (HI, 11). No primeiro caso, sobressaem “o misticismo e o messianismo, modos irracionais, ainda que expressos por um poeta de gênio como Fernando Pessoa”. No segundo caso, “o pensamento reacionário, fruto da falta de sentido histórico – expresso por Jackson de Figueiredo” (HI, 14). Os dois autores estudados optam por temas e pela defesa de ideias que contrastam com o abecedário historiográfico marxista do autor e contra ele se chocam.

De onde o fascínio pela distância em relação ao objeto? De onde o interesse profundo pela face derrotada da moeda ideológica? Qual a razão para se escrever criticamente sobre o avesso do *sentido* da história?

A primeira resposta às perguntas foi enunciada, ainda que de maneira imprecisa, pelo próprio historiador. Em dado momento, diz que messianismo e irracionalismo políticos “são momentos para a compreensão do presente”; em outro, acrescenta que o pensamento reacionário de Jackson “exerceria influência em seus dias e mesmo depois” (HI, 14). O gosto pela *atualidade*, que ecoa em nota pessimista o Drummond do poema “Mãos dadas”,⁵ é a coordenada comum na resposta dada pelo historiador. Iglésias, no entanto, não tematiza a simpatia entre sujeito e objeto, antes a *antipatia*, ou seja, o alvo da sua escrita ensaística é a distância, ou seja, um entrelugar entre pontos de vista opostos. As exigências da atualidade se esbatem contra o legado de muitos dos melhores. Iglésias tematiza a memória do arcaico e a diferença, a fim de extrair delas tanto o sumo da dificuldade de análise, quanto as forças para transpor obstáculos concretos e instaurar a racionalidade histórica. A análise do presente em vias de transformação não prescinde do conhecimento e estudo da face derrotada da moeda política e do avesso político progressista. Tese incômoda, sem dúvida, para os simpáticos fogueteiros de plantão e, mais incômoda ainda, para os festivos esquerdistas que serão legião no pós-64, como tão bem retratou Antônio Callado no romance *Bar Don Juan*.

Segundo o colega de geração e amigo Jacques do Prado Brandão, no mesmo ano em que Iglésias se insere no grupo *Edifício*, ele se aproxima do universo acadêmico paulista e nele tenta inserir-se. Por um golpe do acaso transfere-se para São Paulo e passa a trabalhar na prestigiosa Livraria Jaraguá, então de propriedade de Alfredo Mesquita, fundador

da Escola de Arte Dramática (EAD). Este, em texto memorialista, lembra os áureos tempos da livraria. Escreve Alfredo: “Durante a longa viagem aos Estados Unidos e à Europa, substituiu-me na direção [da Livraria] o amigo Francisco Iglésias, mineiro, bolsista da USP, posteriormente professor da Universidade de Minas, considerado por um dos seus Reitores como a maior cabeça daquela instituição”.⁶ Os melhores amigos paulistas de Iglésias, segundo Jacques, são Antonio Candido, Lourival Gomes Machado e Paulo Emílio Sales Gomes. Trata-se de matéria ainda nebulosa, mas depreendemos das poucas informações que seus novos amigos são escritores, críticos e jovens professores, que fizeram parte da revista *Clima*.⁷ Se a hipótese for verdadeira, teremos de dar conta, na formação intelectual de Iglésias, de outras relações *perigosas*, para usar adjetivo do seu agrado – as que ele mantém com os jovens intelectuais e universitários paulistas e o seu ideário político.

Tomemos Antonio Candido como guia, já que antes o fora na compreensão do peso e valor da poesia de Drummond nos dois anos que se seguiram à derrocada da ditadura Vargas. Ele nos vai fornecer valiosa pista para mostrar como um quartel de século depois da formatura e da experiência *Edifício*, em dois ensaios da coletânea *História e Ideologia*, Iglésias se apegava às suas origens pelo viés paulista.⁸ Responde Candido a Mário Neme:

“Aliás, se você me perguntar qual ‘o’ dever específico de nossa geração, eu não saberei responder. Mas se me perguntar qual poderia ser, no meu modo de sentir, um rumo a seguir pela mocidade intelectual no terreno das ideias, eu lhe responderei, sem hesitar, que a nossa tarefa máxima deveria *ser o combate a todas as formas do pensamento reacionário*. Nos domínios da inteligência, Mário Neme, a Reação assume os aspectos mais díspares e mais cavilosos. Se insinua por todo canto. E, num trabalho monumental de obstrução, – *tanto mais monumental quanto exercido inconscientemente por muitos intelectuais*, – breca em todas as curvas a expansão do progresso humano e da inteligência livre.” (PNG, 37, grifos nossos).

Em seguida, Candido declina os três caminhos do pensamento que, no Brasil, são altamente tendenciosos: “as filosofias idealistas, a sociologia cultural e a literatura personalista”. Sobre a segunda, personificada pelas últimas obras de Gilberto Freyre, dirá uma das suas frases de maior efeito político: “aí está um caso em que o método cultural carrega água para o monjolo da Reação” (PNG, 39).

Para finalizar, isolemos o caso Fernando Pessoa (1888-1935) tal como visto por Iglésias. Tentaremos depreender do pioneiro ensaio escrito sobre o programa político do poeta luso uma metodologia de leitura da obra literária pelo historiador Francisco Iglésias.

A originalidade da abordagem do texto literário por Iglésias reside no fato de que, na análise e avaliação do fenômeno artístico, ele inverte os procedimentos tradicionalmente estabelecidos pelos cientistas sociais. O texto propriamente literário – para nos restringir aos limites desta palestra – é sempre lido por eles a partir do contexto econômico, social e político que o informa. É difícil encontrar um cientista social que, diante do levantamento e análise de um contexto retrógrado que,

numa obra literária, alicerça ideologicamente o drama poético, julgue a esta digna de interesse para os contemporâneos e os pósteros. É dura e contundente – muitas vezes definitiva – a avaliação que fazem do autor e da obra. O adjetivo que apõem tanto a um quanto à outra é sempre o de *reacionários*. Romancistas e poetas de pensamento reacionário são dignos do desprezo da História e de todos.

Iglésias inverte os procedimentos. Ele contextualiza a leitura da História pelo texto literário para salvar a este de intromissão duvidosa. Em lugar de nos levar a concluir que Fernando Pessoa é apenas mais um moderno escritor reacionário, à semelhança do que foi dito e escrito, por exemplo, sobre o poeta Ezra Pound ou o romancista Louis-Ferdinand Céline, afirma que é ele “o maior poeta da língua portuguesa”. Ao inverter os procedimentos clássicos dos cientistas sociais, Iglésias pode ser impiedoso, e o é, na análise do reacionarismo de Fernando Pessoa sem, no entanto, arranhar ainda que de leve a alta qualidade da sua poesia⁹. A fim de operar a inversão metodológica, Iglésias assume, num primeiro momento, restrições que devem ser interpretadas com certo cuidado. A primeira restrição aparece sob a forma de exclusão. Diz ele que não vai abordar a poesia de Fernando Pessoa; tratará, antes, do seu pensamento político, ou melhor, corrige-se ele, vai tratar dos “estudos e anotações de natureza política que deixou ou [das] atitudes políticas que assumiu” (HI, 236, v. também 245, 290)¹⁰. A segunda restrição aparece sob a forma de limite disciplinar. Diz ele que, diante da complexa e multifacetada obra de Fernando Pessoa, não trabalhará como crítico literário, mas como “estudioso da história das idéias”.

Ambas as restrições são em parte verdadeiras e em parte falsas, mas fazem parte de uma sofisticada estratégia de leitura do texto literário por um historiador. Tanto é verdade que as duas restrições não são totalmente verdadeiras, que começa a análise do seu objeto pela famosa heteronímia do grande poeta cuja origem, como se sabe, é de fundo histero-neurastênico. Iglésias afirma com tranqüilidade que iniciará o seu estudo sobre o pensamento político de Pessoa por abordar a questão de maneira paradoxal, ou seja, pelo modo como o poeta encontrou na multiplicidade dos nomes a sua unidade. É, pois, pelo viés inusitado da produção literária que começa a “explicar as idéias e posições políticas” do pensador português. Em página posterior consignará de maneira definitiva o modo como encara a *identidade* do poeta: “Em vez de significar limitação – a falta do encontro da Unidade –, traduz riqueza – a multiplicidade coerente e autêntica. Na divisão é que [Fernando Pessoa] se encontrou e se afirmou” (HI, 242-3).

Antes de pôr as idéias políticas reacionárias de Pessoa contra a parede, Iglésias analisa a questão dos heterônimos, valendo-se da melhor bibliografia então à disposição do historiador. Dessa forma, pôde o historiador estabelecer com toda clareza o *princípio da contradição entre discursos dogmáticos* como traço fundamental para explicitar o contraste irremediável que existe entre os valores estéticos do discurso poético e os valores ideológicos do discurso político. São duas entidades discursivas que não se casam na obra de Fernando Pessoa e, pelo tom de cada uma delas, guardam autonomia ao mesmo tempo que se afirmam

pela contradição¹¹. A avaliação delas pelo historiador virá posteriormente. Aproveitando-se da famosa dicotomia estabelecida por Oscar Wilde, Iglésias concluirá que o gênio de Pessoa está na obra poética, já o talento e certa originalidade, no desenvolvimento das idéias sociais (v. HI, 246). Cita Iglésias trecho de carta que o poeta escreveu a Miguel Torga: “Nunca sou dogmático, porque o não pode ser quem de dia para dia muda de opinião [...]”, para em seguida comentar: isso não impede que “o tom dogmático seja o que mais freqüentemente usa, na prosa e até na poesia” (HI, 238)¹².

De posse desses dados conflituosos e com a ajuda de confissões do poeta e de leituras próprias, Iglésias desce ao profundo da crise existencial do autor moderno, cujas raízes se encontram em Shakespeare e ganham viço em poetas como Antero de Quental, cujo “mal era a histeria”, ou em prosadores como o suíço Amiel, que consignou em diário as tramas que “a impotência da vontade” maquina. A Amiel Pessoa dedicará significativo poema, onde se lê: “Inúteis dias que consumo lento/ No esforço de pensar na ação”. Interessava-lhe o político, mas não a vida partidária (HI, 252). Importante notar que, se no plano literário a “ansiedade de influência”, de acordo com a fórmula de Harold Bloom, é enorme, já no plano dos escritos econômicos, constata Iglésias, “não há citações ou apelos à autoridade de quem quer que seja” (HI, 266). “Meus autores, minhas autoridades”, afirmou Norman O. Brown. Sem autores citados, sem autoridades, o discurso político de Fernando Pessoa é autofágico. O mesmo não acontece com o discurso poético, que se apóia numa erudição monstruosa do legado lírico ocidental.

Antes de ser portanto matéria de importância, antes de ser explicitação do contexto para a leitura dos textos poéticos de Fernando Pessoa, o levantamento feito por Francisco Iglésias extrapola o leito propriamente literário que o torna sedutor e abre as comportas da interpretação para a visualização de um fim mais meritório. A análise do contexto econômico, político e social conduz a ele, historiador, e a nós, leitores, ao melhor conhecimento da *cultura* em que se inserem Fernando Pessoa e a sua obra poética. Fecha-se o círculo hermenêutico sem se que ofenda o brilho literário, embora grande parte da produção discursiva de Fernando Pessoa tenha sido posta à mostra e explicada pelo historiador das idéias¹³. Fernando Pessoa nada mais seria do que um exemplo a mais na longa história da decadência econômica, política e social portuguesa. Escreve Iglésias: “A nação [portuguesa], que teve a sua plenitude no século XV, quando foi pioneira no mundo, mostrando os mais largos caminhos, não se preparou para aproveitar o que conquistara, não se adequou à nova realidade, mantendo-se presa a velhos padrões; regrediu mesmo, como assinalam os seus melhores intérpretes” (HI, 292). E continua: “Portugal e Espanha é que mais contribuíram para construir a riqueza do período conhecido por Mercantilismo, mas não tiraram da situação criada o devido proveito, que foi para outros – notadamente a Inglaterra e os Países Baixos. É esse um dos momentos e fatos mais importantes da História Moderna” (HI, 292).

Diante de tal realidade, é compreensível “o saudosismo [do poeta], como é explicável até que se apresentem doutrinas salvadoras fundadas

em mitos, que têm acolhida pelo povo e *são elaboradas por intelectuais*” (HI, p. 293, grifo nosso). O reacionarismo do intelectual, transparente nas formas como elabora doutrinas salvadoras para a nação lusa, antes de ser motivo para a explicação e avaliação da sua obra poética é razão para o historiador investigar e denunciar o contexto retrógrado que paradoxalmente tornou possível aquela vida e aquela obra. Historiador brasileiro e pensadores portugueses se entregariam à mesma tarefa intelectual no plano ideológico: a de “desmistificar – e desmitificar – seu presente e sua História, dando-lhe acento de racionalidade, mas o êxito [da tarefa] ainda não foi obtido”. Daí o retorno à questão do pensamento reacionário em 1971, questão que ainda nos incomoda no ano 2000, brecando a expansão do progresso humano e da inteligência livre, para retomar as palavras de Candido.

¹ Para uma leitura daquele momento histórico, no campo das artes, leia-se do autor: “Sobre plataformas e testamentos”, in Oswald de Andrade, *Ponta de lança*. São Paulo, Globo, 1991, p. 7-22.

² Mario Neme (org.). *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre, Globo, 1945, p. 31-32. A partir de agora PNG.

³ Continua Drummond: “A idéia de uma associação de escritores livres, sem direção sectária, parece inconcebível para eles [comunistas], que, em vez de convivência pacífica, preferem assumir o domínio pleno da agremiação”. *O observador no escritório*. Rio: Record, 1985, p. 78.

⁴ Cr. *História e ideologia*. São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 11. A partir de agora: HI.

⁵ Os versos finais do poema, “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”, esclarecem os iniciais, “Não serei o poeta de um mundo caduco. Também não cantarei o mundo futuro”. O poema se encontra no livro *Sentimento do mundo*.

⁶ Alfredo Mesquita, “No tempo da Jaraguá”, in *Esboço de fígura, homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Duas cidades, 1979, p. 43.

⁷ Para o melhor conhecimento da geração, consultem-se: Antonio Candido, “Clima”, in *Teresina*, etc. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, e Heloisa Pontes, *Destinos mistos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Numa primeira versão do seu depoimento, posteriormente corrigida, informa Candido: “Éramos ligados também com rapazes de Belo Horizonte [que depois constituíram o grupo da revista *Edifício*], tendo Fernando Sabino sido nosso colaborador” (p. 170). Entre uma versão e a outra, percebe-se o dedo zeloso de algum mineiro.

⁸ Para o estudo da pista que Candido nos fornece, deve-se consultar o capítulo III de Carlos Guilherme Mota, *Ideologia*

da cultura brasileira. São Paulo, Ática, 1977, em particular a seção “Antonio Candido e o combate às formas de pensamento reacionário”, p. 126-132.

⁹ As últimas linhas do ensaio esclarecerão de vez a posição do historiador: “Fernando Pessoa foi poeta e por sua obra deve ser julgado. Tudo o mais é acidental e de importância secundária, comparado à poesia que deixou” (HI, 298).

¹⁰ Em datas posteriores ao trabalho de Iglésias, foram publicadas duas coletâneas com os artigos políticos de Fernando Pessoa. Uma em três volumes, sob a responsabilidade de Joel Serrão [1979-1980] e a outra, em dois volumes, sob a responsabilidade de Antônio Quadros [1986]. Para informações sobre estas e para uma leitura menos “literária” e menos contundente da problemática ideológica pessoana, consultar: Antônio Costa Pinto, “Modernity versus Democracy? The mystical nationalism of Fernando Pessoa”, in *The intellectual revolt against liberal democracy 1870-1945*. Jerusalém, The Israel Academy of Sciences and Humanities, 1996, p. 343-355.

¹¹ O tom dogmático no poema e na reflexão social se dobra em Fernando Pessoa pelo elogio da matemática como lógica superior e transitável por cima das diferenças discursivas. Segundo ele, “um poeta que saiba o que são as coordenadas de Gauss tem mais probabilidade de escrever um bom soneto de amor do que um poeta que o não saiba” (v. para este e outros exemplos HI, 270).

¹² A contradição entre discursos dogmáticos, por sua vez, tornará pouco eficientes, ou inúteis, outras formas de discurso praticadas pelo poeta, por exemplo o jornalístico. Pessoa “não se definia, ou era contraditório e paradoxal, impróprio para o jornalismo, para o doutrinário ou proselitista” (HI, 250). O discurso jornalístico, acrescentamos, torna-se panfletário e o doutrinário, partidário.

¹³ Ver, a propósito, a leitura que faz do livro *Mensagem*, HI, 287-291.

SILVIANO SANTIAGO

mineiro de Formiga, é escritor, professor e ensaísta. Em 2010, venceu o Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura pelo conjunto de sua obra.

DOR NOVES FORA ZERO

PAULO HENRIQUES BRITTO

A *r de Arestas*, o novo livro de Iacyr Anderson Freitas, é uma longa meditação sobre a dor. Sob diversos aspectos, o poema evoca a dicção de João Cabral de Melo Neto, referência obrigatória de todos os poetas de sua geração, ao mesmo tempo em que dela se distancia por meio de sutis diferenciações.

Começamos com a forma: temos aqui um poema longo em quadras rimadas, com versos heptassílabos, dividido em seções; por vezes interpõe-se entre duas seções uma quadra isolada, composta em itálico. Tudo isso lembra a poética cabralina — o heptassílabo é um dos metros mais utilizados pelo mestre pernambucano, que também nunca dispensa a rima. Mas enquanto Cabral opta por trabalhar com um metro frouxo e rimas toantes apenas nos versos pares, Iacyr utiliza uma contagem mais rígida de sílabas, ainda que se permita a liberdade de pauta acentual que caracteriza a redondilha maior na tradição ibérica; além disso, ele rima todos os versos de cada estrofe, no esquema abab, sempre valendo-se de rimas completas.

O tema — a dor — de imediato nos traz à lembrança as famosas ce-faleias de João Cabral. Mas se no poeta pernambucano a dor é indicada apenas de viés num poema como “Num monumento à aspirina”, no mineiro ela é tematizada diretamente, a partir da epígrafe, tirada do livro de Jó. Há uma aproximação a Cabral também na maneira como Iacyr aborda seu tema: através da exploração sistemática de um sistema de símiles e metáforas. O primeiro complexo, presente já no título, é sugerido pelo campo semântico de “aresta”, “quina” e “esquina”, que evoca a associação entre o agudo e o duro (duas qualidades, aliás, quintessencialmente cabralinas). Num segundo momento, temos a imagem do zero, logo associado a um outro campo semântico, o de “dentro”, “centro” e “cerne”. Mas a imagem mais poderosa é a da serpente, que — tal como a dor a que é comparada — ora é móvel, ora é fixa. Tão poderosa é essa imagem que ela própria remete a outras, símiles e metáforas: a dor-serpente é como “um sol que saiba pulsar,/ saiba ferir sem calor”; sua ação toma “ares de cravo e martelo”, “cortes de gumes” de “espadas”, arcos de “violoncelos”, “agulhas” e “cilícios”; é como um balão que incha dentro do ouvido, e que, ao romper-se, se transmuda em “pura dor”.

A esta altura, já deve estar clara a outra diferença fundamental entre a exploração das imagens em Iacyr e seu modelo: enquanto em Cabral

o desdobramento analítico da imagística tem caráter centrípeto — por exemplo, em *Uma Faca só Lâmina*, exploram-se os diferentes aspectos das metáforas da bala, do relógio e da faca, apresentadas logo na primeira seção do poema — Iacyr tece uma rede centrífuga de imagens, que vai se irradiando em círculos crescentes a partir de um ponto nodal, de modo análogo à expansão da dor. A imagem do balão explodido leva, por sua vez, à do dique rompido, e às mortes provocadas pelo acidente, e a ideia de dique sugere a imagem do mar: um “mar virulento”, contendo uma água cujos dois únicos atributos são a violência das ondas e a salinidade, “que seca qualquer vivente”. Tendo chegado à imagem mais abrangente de todas, a do oceano, o poema retorna à metáfora central da serpente, para enfatizar a esterilidade da dor, a impossibilidade de se criar o que quer que seja diante do fato cru da dor. Então, num lance de grande virtuosismo, a imagem da cobra transforma-se no ouroboros, ou uróboro, a serpente que se autodevora abocanhando a própria cauda: o fim da dor leva ao início do poema, à imagem da quina ou esquina, só que agora a associação não se dá com os atributos de dureza e agudeza, e sim com a ideia não explicitada, porém apenas sugerida, de “dobrar a esquina”, ou virar uma página, da perspectiva de uma vida nova.

Mas não se pense que o final do poema tem algo de ingênuo ou panglossiano, pois nada há de garantido nos “venenos da promessa” da penúltima estrofe. A dor aqui não é vista através das lentes róseas de uma religiosidade que a apresente como caminho da santidade; tampouco é dado a entender que de algum modo o sofrimento seja necessário para se chegar ao que quer que seja: “Nada sobrou no alguidar/ lida nove fora zero.” Metáfora e símile em *Ar de Arestas* não têm o objetivo de edulcorar uma realidade dura, porém são usadas justamente no sentido de acentuar o que nela há de anguloso e intratável; apenas atuam como moeda corrente da linguagem poética de todos os tempos, nas mãos hábeis de um poeta brasileiro deste início de século. Na perspectiva madura e desencantada de Iacyr Anderson Freitas, a dor não é moralizada nem justificada, e sim descrita na sua crueza de realidade inevitável.

PAULO HENRIQUES BRITTO
carioca, é poeta, tradutor e professor.

Ar de arestas

IACYR ANDERSON FREITAS

Divulgação



O NÚMERO DA DOR

Tão de leve principia
que em nada, quando começa,
lembra o calor de seu dia,
armado de tanta pressa.

Armado de nervos, quinas,
um ardor de mil arestas,
capaz de aguçar esquinas
no inferno de suas festas.

Inferno puro: sem mais
entendimento que o guarde
– livre de incêndios e sais –
na memória, cedo ou tarde.

Ali se impõe, bem ali
ostenta sua oficina,
como um cego que sorri
do zero em sua retina

e outros zeros cultivasse
no vão dos ossos, na pele,
em cada curva da face,
antes que o tempo revele

que é todo feito de zeros
mesmo o maior dos embates,
a própria vida, seus meros
e minúsculos engates.

OUTROS SIMULACROS

Rompe-se o dique de um rio
todo coberto de mortos,
que vai passando em seu fio
gentes de todos os portos,

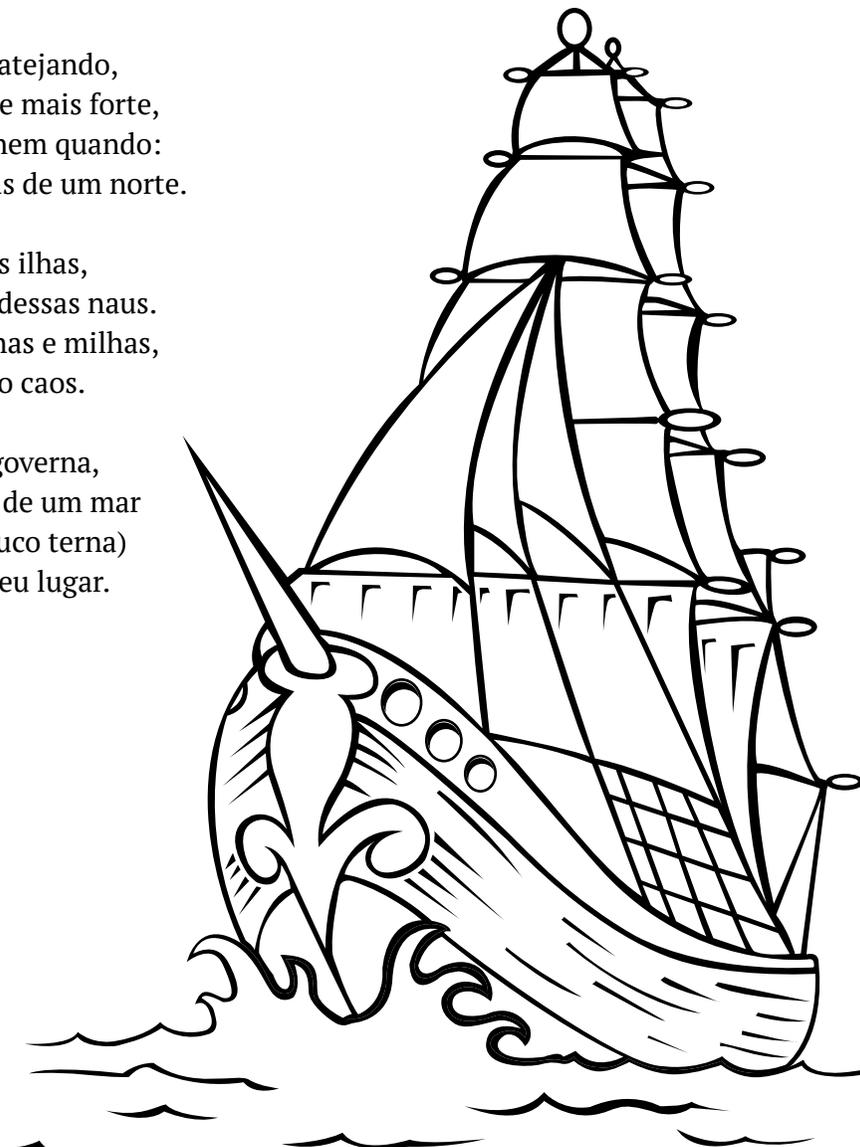
um turbilhão de acidentes,
cemitérios que se arrastam
com destroços, pelos, dentes,
com tecidos que se gastam

de um morrer mais persistente,
desse morrer que consome
até o mais transparente
que é para o homem seu nome.

Tudo inflando, latejando,
pulsando sempre mais forte,
tudo sem onde nem quando:
naus desprovidas de um norte.

Longe ficaram as ilhas,
para a angústia dessas naus.
Mais longe, milhas e milhas,
o cais, reverso do caos.

Se o delírio desgoverna,
antes a imagem de um mar
(imagem tão pouco terna)
tome das naus seu lugar.



OUROBOROS

Nesse ponto é que se pode
fazer a prova dos nove:
quando não cabe uma ode
no intervalo que se move

entre tamanhos suplícios.
Enquanto essa pausa insiste,
em verdade, o armistício
prepara a chibata e o chiste.

Tudo retorna ao início,
a serpente engole a cauda
e, em suma, este exercício
correrá de lauda em lauda

sem ter fim. Antes fechar
a conta: ceifar o clero.
Nada sobrou no alguidar
– lida noventa e zero.

§

Quando a tortura termina,
eis que o tempo recomeça
a colher em cada esquina
os venenos da promessa.

IACYR ANDERSON FREITAS

é mineiro de Patrocínio do Muriaé, MG. Já publicou diversos livros de ensaios, de contos e de poemas, destacando-se *Trinca dos Traídos* (contos, 2003), *Viavária* (poemas, 2010) e *A Soleira e o Século* (poemas, 2002).

Hai-Kais

por Mariana Lage

HAIKAI BÚDICO

desapego
nada é
verdadeiramente (m)eu

HAIKAI DO AMIGO SURPRESA

visita inesperada
fenda poética
no meio do nada

HAIKAI ETERNO AMOR

Prometeu e Cupido
amor ambulante
coração como fígado

HAIKAI DO AMANTE (II)

antecipou o vácuo
sufocou os dizeres
explodiu de amor

HAIKAI DA LUTA (II)

ser afetado
todos os dias
pela falta de afeto

HAIKAI VARIAÇÕES

(para Sartre e Marx)

de boas intenções
o inferno
são os outros

HAIKAI DO LUTO

fingir
até que deixe
de existir

HAIKAI DO PARADOXO

lei da física
no vácuo do amado
imóvel montanha

HAIKAI VARIAÇÕES (V)

(para Beuys e Cage)

foi superestimado
o silêncio
não existe

HAIKAI DO CONSUMO AFETIVO

serial killer
corações esquartejados
drive-thru, fast love

HAIKAI DO CONSUMO CONSCIENTE

seletiva
sem saco
para abobrinhas

HAIKAI DO AMIGO TRISTE

tarde inocente
leveí um pão
voltei com indigestão

MARIANA LAGE

mineira de Patrocínio, é jornalista, professora e doutoranda em Estética e Filosofia da Arte pela UFMG. Seu primeiro romance, *No Dorso do Leão*, deverá ser lançado em breve. Os haikais aqui publicados foram datilografados em máquina Olivetti Lettera 32.

Desde que eu engravidei

ANA ELISA RIBEIRO

Desde que eu engravidei
venho planejando não ter mais filhos.

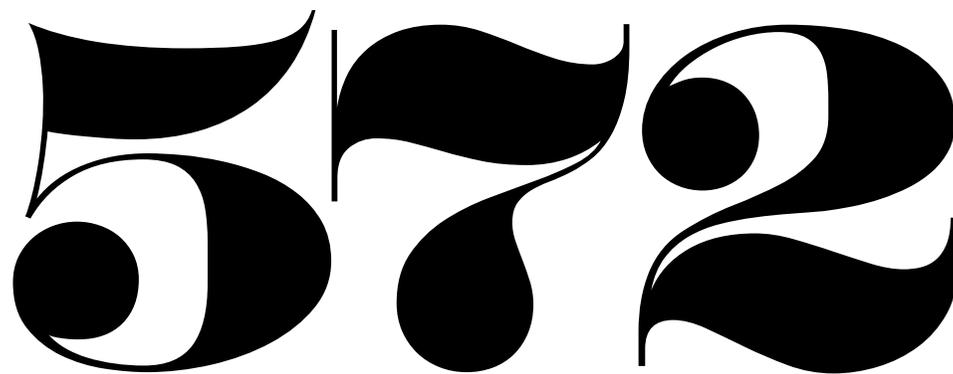
Porque filhos dão trabalho e são caros.
Porque filhos são herdeiros de quê?
Porque filhos são uma sina e uma saga
(não diria uma praga).
Porque filhos nos roubam a alma,
que vai junto com eles às baladas,
aos cinemas e às namoradas.

Então eu achei – ingênu! –
que podia viver só comigo,
que era menos perigo.



ANA ELISA RIBEIRO

é poeta e cronista, autora de *Meus segredos com Capitu* (Jovens Escribas, Natal, 2013). Este poema comporá o livro *Anzol de Pescar Infernos*, a sair em 2013 pela editora Patuá, de São Paulo.



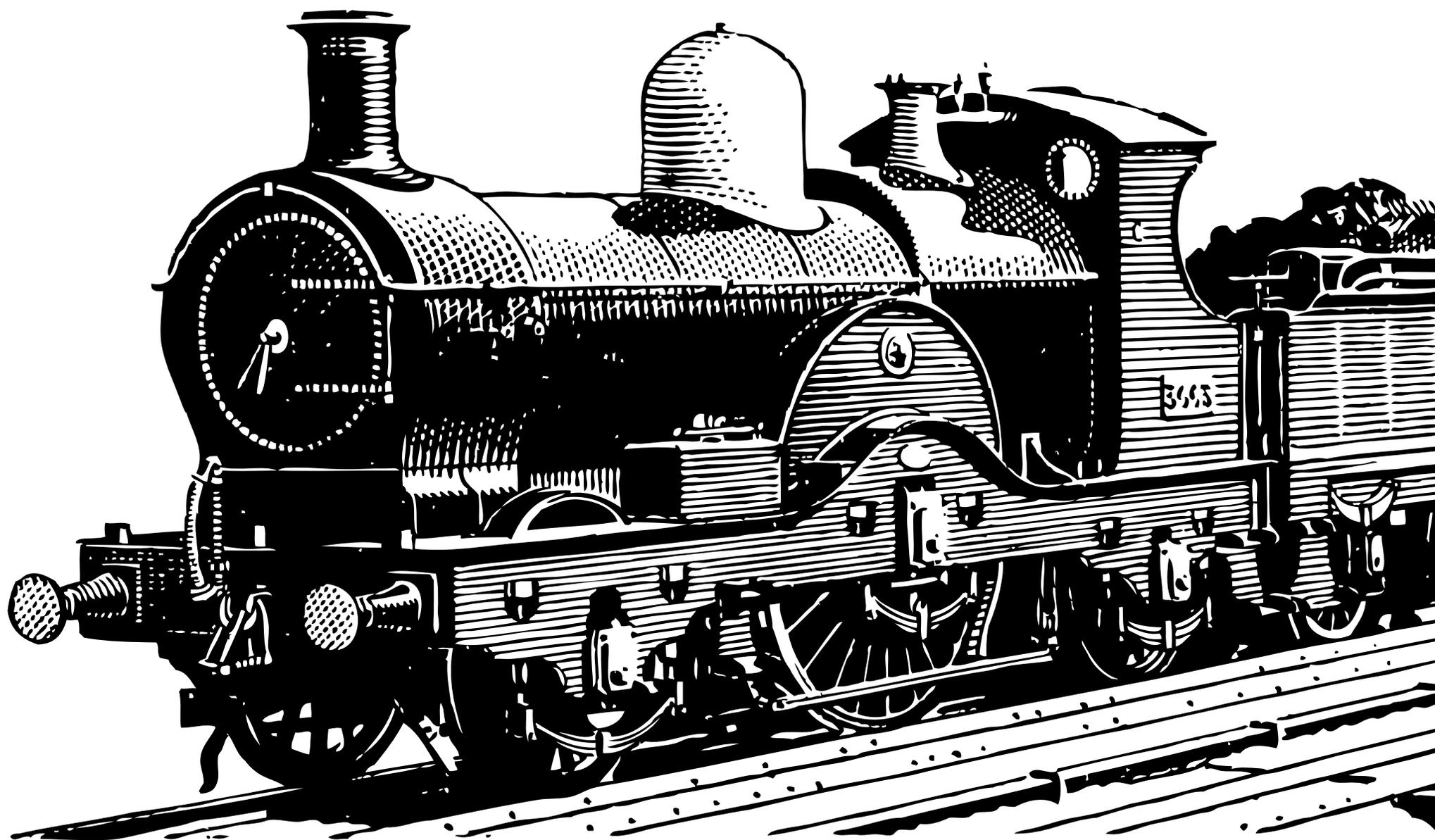
CONTO DE MIGUEL GONTIJO

Ouvi a notícia que o trem havia descarrilado e sua cabeça capotou dos trilhos. Era apenas uma notícia na manhã. Fui vê-lo porque todos iam. Vendo-o senti uma estranha comoção. Era como se depa-
 rasse com um animal pré-histórico recentemente morto. A sedução dessa imagem apossou-me revelando diante de mim uma profusão de eixos, êmbolos, parafusos, rodas, formas e cores imprevisíveis, que impregnaram os meus olhos virgens. Pessoas andavam em torno. Sons por todos os lugares. Sondavam como fazer o animal reagir e tomar seu curso sobre os trilhos.

À tarde chegaram os cavalos, bois e uma leva dos mais fortes homens para levantar o animal. Os músculos dos homens e animais retesados pareciam capotar das carnes úmidas ao tentar por de pé esse monstro. Na paisagem cheiro de óleo e suor, vôo de pássaro, latido de cão, terra lascada, galho de árvore, vento espalhado. Ouviam-se sons que não eram palavras, mas eram facilmente traduzidos pelo ouvido. E a locomotiva continuava quieta, empacada, no seu leito de estranheza. Dentro de mim queria-a ali, daquela forma, sempre.

Coisas do coração.

Desde que nasci o trem passa resfolegando a apitando no seu eterno cotidiano sobre os trilhos e agora ele tomava conta de todo meu espírito despertando desejos incontrolláveis, saídos de não sei onde. Desejo deslocalizado. Todo meu corpo era estímulo misturando apelos e desejos.



Via a máquina por um ângulo onde meus olhos jamais pensaram ver. Via todas as cenas por baixo e pelo avesso. A luz da manhã maquiava as fuligens negras. O brilho cortante do metal polido pelo movimento das rodas sobre os trilhos pretendia-me cegar. Cegar pelo excesso de ver. O olhar fugiu pelo interstício dos objetos e as palavras para denominar o que é belo, definharam. A cena sobrevive por si, guardada em mim.

Nas noites de insônia, o barulho do trem noturno era uma forma de tortura. Era como se este som me encaminhasse a uma terra de ninguém. Ao limbo. O resfolegar do trem crescia lentamente e parecia formar um círculo em volta de minha casa sendo minha cama o centro do mundo. Prestando atenção na monotonia dos sons ficava a imaginar que o trem era um oásis de vida perambulando mundo a fora. Imaginava pessoas, criava personagens, assentava em um vagão imaginário e fazia fantásticas viagens onde era sempre o mocinho, o galã, o herói. A locomotiva apitava sempre no mesmo lugar. Soava como um aviso. Grave e constante rondando a noite.

Foi assim que descobri que a terra era redonda.



Meu tio identificava os apitos pelos números dos trens. Nunca errava. Faziam apostas dos seus prognósticos e sua lenda cresceu pelas

redondezas. Era um homem travado, empertigado. Conhecia todos os horários dos trens e fazia questão de sempre resmungar os minutos de atraso, como se fosse o comissário responsável pela ordem pré-estabelecida. Gostava de citar rotas dizendo o nome de infinitas cidades, como que se recitando estes nomes ele fugisse para um lugar só dele, longe dele. Além dos trens ele tinha obsessão por relógios, canetas e válvulas de descarga. Fez promessa, que no resto de sua vida, seria sempre o último personagem da fila da procissão do Senhor morto. E, com isto, tornou-se outra lenda. Todos os anos ficávamos contritos a ver o Cristo sob o pátio, a banda de música, Nossa Senhora das Dores de capa preta e apunhalada, Verônica a entoar no silêncio da noite, gente, gente, gente formando trilhos sobre a rua e no fim dos trilhos de gentes contritas, a uma certa distância, ele, solitário e cabisbaixo, competindo em sucesso com o Cristo morto. Um ponto final naquele fio de gentes. O motivo da promessa era segredo. Talvez nem ele soubesse e a vida transcorreria deslizante se um outro personagem não resolvesse a copiar sua promessa. Impasse. Nunca numa mesma procissão poderia ter dois últimos. Houve mal-estar, até princípio de briga, pois ninguém se atrevia a dar o primeiro passo. Dizem que o padre interferiu, não sei. Certo é que nos dois trilhos da procissão passaram a caminhar, em par, preocupados em se manterem alinhados, os dois últimos das filas.



Tio nunca tirou o terno nem afrouxou a gravata. Jamais descarrilou e ficou com as rodas para o ar. Quando morreu ficou a citar o número 572. Era como se escutasse um trem. Olho congestionado e um esforço de atenção concentrado: 572, repetia, repetia. Nesta época os trens não existiam mais. O 572 era um reboque de carga, explicaram-me, depois.



Não sei se a cabeça capotada dos trilhos era a 572. Hoje, tentando precisar essas informações, percebo que o acidente com o trem representa quase nada para as pessoas que comigo o vivenciou. Se em minha cabeça isso é um universo de informações, noutras, esvaneceu. Minha história não é representativa de uma categoria, como em geral se faz nas amostragens ou nas entrevistas sociológicas. Digamos, são confissões de uma não-história. Tornei-me um estudioso de ausências, desenvolvendo uma solidariedade intelectual caprichosa e fantasiosa. Um personagem sem nome nem lugar nem sangue. Como nada em mim é preciso foram necessários anos para que esta máquina de carne se inventasse a si mesma, adquirindo força de se desenhar com membros provisórios e universal.

Acredito que apeei de uma locomotiva de número 572 e começo esta autobiografia 55 anos após meu nascimento, levando em consideração

que não há outros paraísos a não ser os paraísos perdidos. Isto que escrevi não é meu. É do Borges, que de vez em quando vinha tomar cachaça no alambique de meu pai e nos ensinar a pronunciar corretamente o espanhol e que muito me incentivou a redigir esse texto que agora proponho.



Voltando a locomotiva capotada, nenhuma tentativa de juntas de bois/homens/cavalos surtiram efeito para endireitá-la. Ela estava plantada, exalando um forte cheiro de graxa, quando vi aproximar uma volumosa senhora. Seios enormes, bicos intumescidos, a cintura mínima sobre a largueza dos quadris, um suor doce e acre, as unhas dos pés pontudas estavam pintadas de escarlata. Veio visitar a locomotiva vestindo-se para o evento e expondo suas carnes que humilhava meu sexo quase sem pelo, acoitado dentro das calças. Parou na paisagem, mãos na cintura, pernas levemente abertas, bunda na minha cara, a poucos centímetros, atrapalhando-me a visão do acidente.

Não sei como começar a contar o que me aconteceu, só sei que foi inesperado e rápido. Num movimento gracioso com os quadris, sua mão encostou entre minhas pernas. Antes que pudesse esquivar a cena se repetiu. Ela havia tocado no meu único e mais íntimo segredo. Seu olhar

ávido - azul talvez! - acenou-me acentuando ainda mais a minha vergonha. Ela se afastou com um agradável aroma *Cachimir Bouquet*, provando que os extremos da realidade são feitos de ousadia e pó-de-arroz.

Neste momento vi os primeiros sinais do trem readquirindo vida. Meneou, mas voltou para o seu leito de morte, enquanto a mulher amalgamava na paisagem, fundindo-se em um turbilhão de cores. Foi então que descobri que a sua mão ficou esquecida em minha calça, pregada a braguilha, costurada. Uma mãozinha em forma de luva, alva, cor de lua, contrastando com minha calça azul céu. (Juro!... a mãozinha era almofadada por dentro.) A outra mãozinha, gorda, cheia de furinhos nas juntas, foi embora com a dona dizendo-me adeus.



Na noite em que tentava despregar a mãozinha atada a minha calça, ouvi gritos a furar a madrugada. Pensei, em primeira hipótese, ser um brado de alegria de alguém avisando ter a locomotiva ressuscitada sobre seus trilhos. Em segunda hipótese, meu instinto deduziu que os gritos eram de terror. E eram. Nessa noite aconteceram duas cenas de suicídio. Uma aqui, nesta ponta dos trilhos, outra lá, na outra ponta, num lugar só da minha imaginação.

A desta ponta dos trilhos, quem suicidou foi a dona da mãozinha. Tinha tentado várias vezes e finalmente conseguiu morrer por asfixia. Teve um desfecho singular. Enfiou o rosto numa bacia cheia de talco.

(Hoje, quando toco os dedos na superfície acetinada do talco sinto que, a todo e qualquer momento, a vida está por um triz.)

Morreu perfumada por dentro e abandonando comigo sua mãozinha almofadada.

Enquanto ela se deliciava no desespero cheiroso de seu suicídio, lá na outra ponta dos trilhos, o presidente do país punha fim na sua vida com um tiro no peito. Pela manhã sua foto estava alardeada no jornal e em detalhe seu pijama listado de azul e branco com um furo adornado de vermelho.

— Igual ao meu pijama! mostrei a foto ao meu pai. Ele nem olhou, pois estava preocupado com o rumo que o país pudesse tomar.

— Igual ao meu pijama! mostrei a minha mãe, indiferente dando corda no despertador.

— Igual ao meu pijama! mostrei vó caduca, que olhando fixamente, apontou com seu dedo ossudo o furo ornado de vermelho e disse:

— Igual!

Esta é uma história que tento remover da minha mente como apavorante e atroz, mas que não se cancelou e por isto ainda fermenta e se decompõe em algum cubículo da minha alma, e de onde escapa de noite para torturar-me e vem a soprar-me nos ouvidos algumas bem aventuranças.



Devido ao acidente, estando os trilhos interrompidos, o trem de passageiros teve que fazer uma parada obrigatória na cidade. Ainda aparvalhado com a morte da gorda senhora, percebi as ruas serem invadidas, lentamente, por estranhos visitantes, aglomerando nas portas do hotel e nas cadeiras do único restaurante da cidade, que teve que permanecer aberto por toda noite, alterando sua rotina de monotonia. Pessoas silenciosas e sonolentas assentadas em grupo pelas mesas a olhar a rua mal iluminada.

Da minha janela eu os observo.

Em uma das mesas há um garoto com uma calça igual a minha.

Camisa igual sapato igual cara igual ... percebo com pavor.

Ele me fita e eu também. Até a mãozinha da gorda semimorta estava presa a sua braguilha.

Imaginei, primeiro, ser pesadelo. Não sendo, então, não estava em frente a um espelho?

Mexi o braço num aceno e percebi a imagem quieta.

Era eu sem mim, do outro lado da rua e em sua mesa estava minha mãe, minha irmã e minha vó caduca. Só não estava meu pai. Com uma sensação de breve loucura, corri pela casa procurando pelos seus habitantes. Todos estavam ali, guardados como em caixas. Até meu pai, com seu gesto peculiar de ocultar na barba a mão que tinha um dedo decepado, cuja ferida não cicatrizava e jorrava uma salmoura vermelha lhe sujando o colarinho, estava ali, ajeitando o baralho sobre a mesa, numa última

tentativa de vencer a sorte nas cartas, antes de ir dormir.

Chamei-os para ajudar-me a certificar minha sanidade.

Todos vieram. Um a um, colando seu rosto na janela e observando seu par lá fora. Vó caduca apontou seu dedo nodoso desacreditando no que via, enquanto a outra vó - a lá de fora - contava ao seu neto a história de uma bruxa que come um monstro e um monstro que come um menino e um menino que come... (já nem me lembro o que ou quem o menino comia.)

A vida é uma história breve e louca e a cada noite se acelera feito um furioso jogo de truco, jogado cada vez mais rápido por impetuosos jogadores.

Era aquilo uma alucinação coletiva? Apenas meu pai não encontrou seu duplo. Ele percebeu logo e assim que o olhei, querendo que ele desvendasse o mistério, pousou sua mão com o seu dedo decepado sobre meu ombro, num gesto de aconchego, impedindo-me de formular perguntas. Em sua mão ainda estava o baralho que lhe fazia companhia a mesa, que ele organizava calmamente entre os dedos, carta sobre carta, sem arestas, quinas com quinas, apreciando a sedosidade do papel a deslizar sobre si mesmo.



Embora, como já disse, não tenho certeza qual é o número do trem descarrilado, passarei a denominá-lo de 572, como homenagem ao meu tio. Mas sobre o aspecto fictício desta história, para que denominá-lo?

Que todos os fatos aqui narrados são reais, eu lhes garanto.

Mas nenhum deles tem um corpo definido. Imitar e recriar, rigor ou prazer, pertencer e possuir constitui peleja sem solução. A morte indecifrável reorganiza-se em vida, sem nomear e identificar nada. O 572 deslizou sobre os trilhos enquanto houveram trilhos e trens e desliza, agora, da mesma forma nesta minha história. Pessoas descem nas plataformas e sorriem. Retomam seus lugares desconhecendo seu rosto no espelho do meu olhar. Vezes penso que a vida é livro e escrever é tão só copiar e ordenar e que os livros estão sempre se

reescrevendo, sozinhos, amedrontados com a possibilidade de um ponto.

Meu pai era Juiz de Direito. Não era juiz de dedo em riste, pois a vida já tinha lhe decepado o dedo. Chegou nessa comarca vindo em um trem. Já chegou com a barba e o colarinho sempre manchado da salmoura do seu dedo. Não teve tempo de ser um anônimo. Foi recebido com banda de música e fogos de artifício.

Enquanto os fogos de artifícios explodiam na plataforma da estação, Hiroxima e Nagasaki também explodiam.

Mas, isto é uma outra história.

No extremo de uma das pontas dos trilhos ficou a história de meu pai com seus parentes e Hiroxima e Nagasaki.

Na outra ponta, aqui, as nossas histórias costuradas nestes escritos. O dedo de papai é uma espécie de trilho que me liga a uma história que não conheço. Uma Hiroxima e Nagasaki particular.

Casou logo com minha mãe.

Fizeram amor e eu fui fecundado em 1947, ano em que descobriram os antigos “Manuscritos do Mar Morto”. Nas cavernas, assim que deram de cara com as cerâmicas que abrigavam os milenares documentos, meu pai teve seu orgasmo.

Mas, só no ano seguinte, quando um tiro acertou Gandhi, eu chorei pela primeira vez, descavernando-me do útero de mamãe.

Foi neste ano também que foi exposto publicamente a teoria do “Big Band”. Mas, isso todo mundo sabe.

O que ninguém sabe é que nasci fadado a ser Menino Jesus. Nasci para salvar minha mãe do enfado da vida e transformar meu pai em Clark Gable e ela em Vivian Leigh.

Não consegui.

Minha mãe era canhota e eu também sou. Hoje em dia não existem mais pessoas canhotas nem ruivas. Minha vó era ruiva e eu, mamãe e minha irmã, não somos.

Estranhos os caminhos da vida. Esta história não deveria ser escrita. Muito surreal, muito desconexa. Meu pai, em um acidente, perdeu seu dedo indicador da mão direita que o impede de ter uma caligrafia legível. Eu, sem acidente nenhum, herdei esta falta de dedo, só

que na mão esquerda. Porém, você deve lembrar, sou canhoto, tal qual mamãe.

Incomodo-me em escrever histórias de maneira surreais. Vácuo sobre vácuo. Mas assim a vida me foi dada.

Não é porque posso ler, escrever e fazer algumas contas, que mereço desvendar os segredos do universo.

Paciência!

Quando bebê, a primeira palavra que falei foi: - Isso.

Apontava o dedo para as coisas e dizia: Isso.

E as pessoas levavam-me até as coisas.

— Isso!... e ia.

Com o dedo sempre em riste fui nomeando coisas, produzindo meu paraíso terreal, até o dia em que, não sabendo onde apontar ao ouvir o apito do trem na curva, disse – isso, desnortado, sem precisar das mãos.

Neste dia, fui sozinho a este encontro do apito.

E não mais voltei.



A 572 de minha história era uma Maria Fumaça, pois tinha caldeira. Negra, plúmbea, pesada. Fui aproximando dela lentamente.

Atraído.

Seduzido.

Na sua origem deve ter sido verde. Caldeira verde. Um pulmão a bufar fumaça quente, – fui tirando conclusão. Aproximava devagar, estudando possibilidades e quando mais aproximava mais o cheiro aferroava o nariz. Não era mais o cheiro da graxa.

Era cheiro do inferno, uma mistura de fósforo e enxofre colhidos em forma de cera do nariz do demônio.

Era e imagem moderna do dragão, das serpentes e dos monstros. Ali, ao toque dos meus dedos, era a Medusa, decapitada.

Era Golias e eu David sem bodoque?

Por certo, de tanto vê-la fumegar no cinema, apinhados de esqualidos judeus, fantasia e realidade se misturavam e, certo, já estive também embarcado num destes trens, em estepes geladas, num vagão fedido a merda e mijo, indo definitivamente para um

lugar cinza e desconhecido. Agora, ali, dragão tombado, sabia que a qualquer momento ela iria readquirir vida e me levar junto, pensava trapaceando-me.

Sou posterior aos trens nazistas, não sou judeu, mas sou circuncidado. Talvez esteja aí a chave da mãozinha almofadada presa na braguilha a denunciar-me uma indefinida aliança secreta.

Se em minha frente a 572 jazia inerte, atrás de mim o enterro da mulher de mãozinha almofadada passava despercebido.

Iria ser enterrada fora dos limites do cemitério, pois uma suicida não podia misturar-se com casta de almas mais nobres.

Em vida esta senhora tocava acordeão com suas gordas mãozinhas. Assentada no alpendre, fim de tarde, tocava “O Crepúsculo dos Deuses”, de Wagner, até a exaustão.

Menos as sextas feiras, quando lhe aparecia um diabo e puxava uma conversa venosa. Era um demônio jovem e bem apessoado.

Fedido, claro! mas que em todas as banheiras da cidade lavava suas entrepernas e perfumava-as com talco.

Provavelmente este diabo seja o informante de tanta sabedoria que esta senhora possuía. Era a conselheira da redondeza. Dizem que certa feita o seu “diabo” lhe presenteou com uma cópia do “Grande Livro”, de São Cipriano, escrito com a pena molhada no sangue de um pombo-correio. Guardou o manuscrito envolvido em papel alumínio, para não perder o encanto.

Alguns dias depois do seu enterro soube que ela deixou este livro para mim.

Quem sabe encontraria ali a fórmula de despreparar sua mãozinha costurada em minha braguilha?

Não encontrei resposta.

O que mais me atraiu no texto foi a passagem em que o autor ensina como adquirir poderes artísticos. O livro recomendava que se expusesse a lua dois olhos de leões, fresquinhos, arrancados a luz da lua crescente, banhado na urina de quem solicitava estes poderes.

Mas isto é muito difícil, pois, por estas bandas não há leões.

E eu nem sequer pude me testar artista.

Tentando desprender a mãozinha da minha braguilha, senti o fedor que dela já começava a emanar.

O mesmo fedor da cera do nariz do diabo que exalava da 572.

Ardido, ferroso.

Porém, ocasionalmente, meu cérebro me trapaceia e sinto o perfume *Caschimir Bouquet*.



Depois que meus familiares foram dormir, cansados de verem suas imagens emancipadas nas mesas do bar em frente, ainda fiquei a janela, a observá-los. Numa mesa, só, abandonado no canto do bar, um homem, barba ruiva, branco amarelado, olho perdido, fumava seu cachimbo.

Ele, achando-me através do vidro, põe-se também a me olhar.

Ele não tinha uma orelha e estava sujo de tinta, o que lhe denunciava a sua profissão.

(Que aspecto teriam as coisas se não se tivesse aprendido a ver cavalos como cavalos, casa como casas, trens como trens? Vemos através das convenções. Através da ponta do dedo que ao apontar faz a boca exclamar: “isso...isso.” Agora, eu através do vidro do meu quarto, aponto rostos nomeando-os.)

O pintor, a cachimbar na mesa a frente, estava em eterna viagem a procura da cor. Era atraído pelo sol e pela paisagem em movimento. Por isto passou a morar nos trens e o mundo era um enfado nas noites ou em situações como esta, apeado em estações obrigatórias.

Cumprimenta-me.

Com certeza ele me achava um cromo detrás de minha vidraça.

O astro principal do “Almagesto”, acabado de ser reescrito por Ptolomeu.

A olhar os rostos no bar em frente não fixo nenhum ponto preciso: nem nariz, nem cabelo, nem boca. Mas, se neles eu detenho, salto para um espaço indefinido, numa invisível neblina que distingue um rosto do outro. Através de vibrações íntimas, imperceptíveis, espero o surgimento do que procuro e que já está anunciada na alma e disseminada na mente.

E só ali, em parte alguma, o outro se manifesta.

— Saúde! Li nos lábios do homem do cachimbo, levantando o copo em minha direção.

Desviei os olhos, evitando intimidades.



O dedo amputado de meu pai estava acondicionado dentro de um vidro de formol, sobre seu criado mudo, ao lado da cama, antes, muito antes da descoberta dos “Manuscritos do Mar Morto”. Cor amarelada, alguns fiapos de carne haviam se desprendido turvando o líquido. Meu pai dormia com o dedo no criado ao lado.

Dedo crepitante, fedendo a morrinha e ornado com incensos que minha mãe acendia.

Era um troféu. Troféu do nada.

— Mindinho... Seu Vizinho... Pai de Todos...

e fazendo cara de pasmo apressava-se para o Mata-Piolho, rindo e assim explicando a ausência dos Fura-Bolos.

Na noite em que nós nos assistimos assentados na mesa de um bar, papai foi dormir sem se despedir. Com certeza preocupado com a ausência de seu reflexo. Mas, conforme ele relatou, dormiu rápido e teve um sonho desesperador.

Sonhou que seu dedo brotou. Só que não nasceu apenas o dedo que faltava. Sua mão floresceu em primavera.

Num gesto brusco para se despertar, esbarra no vidro de formol que se alardeia no chão.

Quando atraído pelo som invadimos seu quarto, papai estava com o dedo no colo, acalentando-o como se fosse um bebê.

O chão, molhado era sêmen, era lava.

O quarto é invadido por feroz cheiro.

Cheiro de cera colhida no nariz do demônio.

A partir deste dia meu pai disse NÃO.

Negou suas leis, as sociedades, a Deus, as morais, a natureza e o homem. Nega a si próprio e desaparece por trás de sua gigantesca negação.

O que tem o dedo amputado de meu pai com a decapitada cabeça da 572?

Tudo ou nada.

Apenas trilhos além de mim. Um espaço onde meu desejo passa a me inventar em um outro corpo: o dele.



O capotar do vidro de formol no quarto de papai me fez perder o sono

A lua estava cheia no céu e podiam-se avistar as manchas que delineavam São Jorge e o dragão.

Com as palmas das mãos coladas ao vidro da janela do meu quarto, não vi quando uma mulher se aproximou. Pela roupa era uma cigana. Fez sinais para que abrisse a janela e achei melhor ignorá-la.

Ela insistiu. Talvez precisasse de informação.

Ao abrir ela aproximou e segurando minha mão foi dizendo:

— Vi sua mão à distância e quis logo me certificar. Menino estranho! Em vez da linha da vida, tem uma série de linhas interrompidas. Como um riacho que encontra uma pedra e começa a correr de novo um metro mais à frete. A linha de alguém que deve morrer várias vezes.

Recolhi a mão assustado.

No susto, meu coração parou por segundos, renascendo em seguida colorido de adrenalina.

E uma nova linha, como um cometa, traçou em minha mão uma nova rota.

A cigana chamava-se Amparo e pertence a uma outra história. Encontraríamos, novamente, mais tarde em minha vida.



Meu pai me perguntou de quem era a mãozinha almofadada que começava a definhar, costurada em minha calça.

— Da suicida, pai. Não tem pra onde devolvê-la.

— Então, descosture-a, que eu me encarrego de enterrá-la junto ao corpo.

— Não consigo.

Ele tentou ajudar-me, mas também não conseguiu separar o cerzido da trama do tecido.

A solução encontrada foi passar a usar a calça pelo avesso.

E assim, per secula seculorum, eu e minha calça pelo avesso fomos muito e muito felizes.



Iniciaram as manobras para colocar a 572 nos seus trilhos. Movimentos sincronizados, precisos. Máquina, animais e homens num bale de mesuras, contrapondo força e suavidade, sincronismo e até volúpia.

O monstro se ajeitou sobre suas rodas sob ovação.

A rotina é retomada, a ordem readquirida.

Os passageiros dos trens interrompidos retomaram seu entusiasmo e assentaram em seus lugares, aguardando.

Todos os olhares eram de adeuses.

Os que ficavam e os que partiam procuravam as mais delicadas filigranas de cor para guardá-las de lembrança nos olhos.

— Saúde! Levantou o copo o pintor assentado a janela do trem na tarde amarela e escaldante do verão.

A caldeira da 572 resfolegou e alguém gritou: Êiáaaaaaaa

Êmbolos, rodas, engates, soltaram metálicos gemidos de vida, iniciando a manobra para desobstruir a passagem.

E os trens espreguiçavam nos seus trilhos.

Foi então que vi ao lado do pintor a mulher de mãozinha almofadada dando-me adeus.

Se ela estava morta - juro! - como é que pode?

Ela, empoada de Caschimir Bouquet, dando-me adeus.

Para meu espanto, lá dentro estavam os duplos de mamãe, vó caduca, minha irmã, numa sucessão de adeuses.

— Adeus! gritou mamãe.

— Adeus! disse meu tio assim que o trem apitou.

Perguntei-lhe se iam me escrever. Eu quis dizer cartas para mim, mas eles entenderam livros, por isso estou escrevendo.

— Adeus! disse o velho Borges, colocando as mãos em concha na boca e dizendo: - Só o que morre é nosso, só é nosso o que perdemos.

— Adeus! disse a cigana.

— Adeus! apitou a 572.

Silêncio.

— Você não acha feio um garoto a chorar na rua? Seja homem! Vamos para casa, disse meu pai pousando sua mão no meu ombro e me salvando da plataforma vazia.

No trajeto para casa relatei a ele que queria partir.

Ele disse o que sabia: - Não!

Agora éramos só eu e ele e como ainda legislava na comarca e não tinha o Fura-Bolos, quem escreveria para ele suas sentenças?

Eu.

E deveria aprender a usar a mão direita - o que é o correto - já que de formas opostas nossos aleijões eram iguais.

— Quero ir! resmunguei.

Silêncio.

Quem jamais subiu em um trem, jamais viveu. Vegeta no plano. A terceira dimensão, a do sublime, lhe falta. Por serem os trens lugares quase sobrenaturais, quase teoria, estar neles são situações de limite. Um decifrar-se e não um resolver-se.

— Quero ir!

Silêncio.

À noite pai foi me visitar na cama.

Tudo estava deserto.

Ele só me olhou. Eu fingi que dormia.

O mundo agora era uma tábua de passar roupas. Estreito, comprido, liso. Céu, terra, mar, tudo uma só peça que aproxima e afasta conforme necessidades, alisando com o ferro quente todas as reentrâncias da vida. Nenhuma ida cancela a volta. Fingia dormir com o meu pijama igual o do presidente. Minha mãe passou-o carinhosamente para mim. Lembrei-me da procissão do Senhor Morto e prometi a Ele, se me levasse daqui, seria sempre o último da fila.

Então, nos silêncios, Sr. Lewis Carrol aproximou:

— Agora está sonhando. Com quem sonha? Sabes?

— Não.

— Sonha contigo. E se deixasse de sonhar, o que seria de ti?

— Não sei.

— Desaparecias. És uma figura de um sonho e se despertar, tu te apagarás como uma vela.



O AR
NECESSÁRIO

3 POEMAS DE

ANDRÉ

DI BERNARDI

ACENDER AOS POUCOS

Acender aos poucos.
O dia, um dia, a gente.
Um pouco de sal
e sol
e basta
para o corpo, para alma,
para clarear o/em mar.
O ar necessário.

Transição:
de água em água
para um naipe (crescente)
de vinho
e verso.

BRANCO, ALTO

Branco, alto,
disfarçado de ondas,
voltei da ilha como sou,
respirando melhor,
fútil de sal e sol.
Trouxe, voando,
atrelados aos olhos,
cheiros, alentos, alegrias,
e um jeito gostoso, melhor,
de ver as coisas,
principalmente esse tanto de pássaros
que ainda não sabem
que são infinitos,
que ainda não sabem
(entre morros e montanhas)
de ver o vasto.
O ar necessário.

É o mar.
É sempre o imenso mar.

Meio pedra, quase água,
disfarçado de mar,
colorido de maresia,
trouxe todas as pontas
- inexistentes -
da delicadeza.
Voltei alinhavando o seu nome
naquele rumo de pássaros.

Que tudo pese, vivo de estar.
Dono de nada,
deixei a minha rubrica
num pedaço da areia.
Meio pedra, quase água,
trouxe, estreladas, atreladas estrelas.

SIM, ACEITO

Sim, aceito,
todas as coisas que me guardam,
sei de tudo que me sabe.
Colaboro no sentido oposto,
até estender,
a idéia é regressar ao verso.

Súdito, rei indevido,
não me aflige a certeza das pedras,
já não exijo tudo que é azul.
Me serve a constância dos pássaros,
das nuvens que me protegem
daquele sol exposto,
da lua sempre perto.

Estes impérios.

Existe, insiste, me sabe, me sobe
uma pequena nascente de afetos.
Há males. Nosso rol de pontas e perdas,
ao Deus dará.
Não é bom que se diga,
nada que desande aquele raro fiapinho.

Sim, aceito: acordo
e mordo, a dentadas,
a doce manhã,
o acerbo sol.

ANDRÉ DI BERNARDI

é poeta e jornalista, autor, entre outros, de
É Quase Noite no Coração Dasquelas Águas
(Confraria do vento).



PAULO FRANCHETTI

Aparentemente pouca gente lê poesia hoje. Os editores reclamam que o gênero não vende, as livrarias raramente têm um vasto repertório, nos jornais o espaço é cada vez menor, e até em revistas de pendor cultural a presença da poesia muitas vezes se restringe à publicação de um inédito nas páginas finais.

Na universidade, a julgar pelas que conheço, o lugar da poesia não é tão pequeno, mas tampouco é grande. Quase sempre, é muito inferior ao que ocupa a prosa de ficção. E parece diminuir a cada ano. A poesia termina por ser matéria de uns poucos – ao contrário da prosa, território em que todos parecem sentir-se autorizados e à vontade.

Mas o que mais causa espécie é que mesmo em boas universidades tenho encontrado cada vez mais colegas que não hesitam em dizer, quando a situação se apresenta, “não entendo de poesia” (embora poucos tenham a coragem de dizer o que se percebe: que não gostam de poesia). O não entendimento ou o desinteresse também pode manifestar-se por meio das glosas usuais e defensivas: “não sou especialista e por isso não posso julgar”, “embora não saiba muito de poesia, gosto de ler isto”.

A minha reação primeira sempre foi de desconcerto perante tal estado de coisas, porque não são leigos ou estudantes os que dizem isso, mas intelectuais com experiência de estudo e

de ensino, doutores em literatura, formados nas melhores universidades, muitos com trânsito e experiência internacional.

É certo que dificilmente na universidade alguém diz algo como “não entendo de poesia” se o assunto é *Os Lusíadas* ou a *Odisseia*. E também diminui o contingente dos constrangidos, se o tema é a poesia modernista, por exemplo. Ou seja, parece que quanto mais historizado o objeto, menor o desconforto. E, conseqüentemente, maior é esse desconforto à medida que o objeto se avizinha do presente.

Se este testemunho for ratificado por alguns dos aqui presentes – como julgo que será – já temos um problema interessante para discutir: em que medida, já que um professor de literatura é um especialista, a poesia contemporânea vem sendo vista como domínio de hiperespecialistas? Ou ainda, em decorrência da primeira formulação: que tipo de hiperespecialidade se espera do leitor de poesia, que muitos professores universitários de literatura julgam não possuir?

Uma resposta conciliadora, que daria talvez conta parcial do problema, é dizer que a poesia exige mais domínio da tradição própria do gênero do que a prosa de ficção, no qual a tradição, além de possuir menor arco temporal, nunca teve a mesma importância como forma de produção de sentido. Quero dizer: a parte

técnica da poesia poderia exigir uma especialização que a prosa não exige. Isso poderia explicar parcialmente a recusa à poesia como matéria de aula por alguns, que se julgam não especialistas. Mas é evidente que tal resposta não satisfaz, pois é justamente aquele tipo de poesia em que a tradição é dominante, em que o verso e as formas poéticas são codificadas, que menos constrange o leitor e o professor de literatura. E, complementarmente, é justo quando as formas fixas e o verso perdem a centralidade que a insegurança se instala.

Então, qual a dificuldade de compreender, de falar de poesia? Em que consiste a especialização necessária, cuja falta tão repetidamente é tematizada?

Seria apenas porque a prosa de ficção usualmente conta uma história e a poesia a maior parte das vezes não conta? Isso explicaria que as pessoas que se sentem impotentes perante a poesia lírica não se sintam tanto em relação à poesia épica. E explicaria principalmente a ideia de que a prosa requer menos especialização que a poesia, pois todos nos sentimos aptos a comentar histórias, bem como a discutir os aspectos técnicos mais simples de um texto em prosa: narrador, personagens, enredo, peripécia. E também o romance traz usualmente ganchos para fora: chamadas ao contexto, tematização de eventos históricos, submissão

POESIA

e crítica de poesia

dos fatos à checagem do verossímil etc. Assim, parece possível começar a falar da prosa de ficção a partir “de fora”, isto é, abordá-la a partir de uma questão que ela apresenta ou que ela evita. Já com a poesia – especialmente a moderna e contemporânea – é menos fácil: formular uma interpretação de um poema a partir de uma postulação contextual ou por meio da paráfrase é condenável, segundo os moldes críticos atuais.

A diferença parece residir, portanto, no substrato mimético. Toda a nossa tradição, desde Aristóteles, é fundada no drama. A ideia de imitação de ações é central. Por isso mesmo, à lírica sempre se reservou um lugar lateral na poética de base aristotélica. Ao tratarmos da prosa, o mundo (para dizer com as palavras comuns da tradição) é um ponto de vista externo, um suporte que faz girar a alavanca. Não é por outro motivo que a narrativa é o conceito que une, sob a denominação de épico, o romance e a epopeia. E é pelo mesmo motivo (a postulação mimética) que, embora o drama não tenha a mesma forma de apresentação da épica, são comuns os conceitos operacionais empregados na descrição e no comentário dos dois. Refiro-me a termos como ficção, verossimilhança, originalidade, enredo, personagem, tempo, espaço, caráter e – claro – representação.

É certo que há outro ponto de vista externo, outra história que preside à compreensão do romance ou da épica: a história do gênero, a evolução da forma, a remissão de uma obra da série a outras que a precederam. Aquilo que denominamos, por exemplo, “história do romance”. Mas mesmo essa história da forma é constantemente colocada em função do objetivo mimético: seja por meio da narrativa de uma progressão, como é o caso de *Mimesis*, de Auerbach (que traça uma história da unificação do discurso, contra a separação dos registros na representação do baixo e do alto), seja por meio de uma narrativa catastrófica, na qual a prosa se volta contra a mimese, para melhor ainda mimetizar o contexto social em que ocorre.

Já no caso da lírica, especialmente da lírica moderna para os leitores modernos, a história do gênero é quase tudo. É certo que há recorrentes postulações e avaliações miméticas também com respeito à lírica. E não só nos poemas “participantes” – isto é, programaticamente voltados para a discussão do social –, mas em textos que podem ser vistos como pequenos *sketches* narrativos, de potencial alegorizante – como é o caso da poesia que mais atrai a atenção de críticos de orientação marxista.

Mas, a não ser em casos muito especiais, a demanda mimética em relação à poesia produz uma zona de sombra em que se recolhe a maior parte da produção moderna. É nessa zona de sombra que se colocam, por exemplo, os poemas que são, em algum grau, pelos partidários da prosa e da mimese, acusados de solipsistas, formalistas, confessionais ou intimistas. Os poemas mais propriamente líricos, no sentido de não possuírem uma narrativa como espinha dorsal.

A tonalidade afetivo-expressional não combina com a luz crua da demanda mimética.

Esse é, provavelmente, um dos motivos de a poesia parecer sempre trabalho para hiperespecialistas: na dificuldade de estabelecer as mediações miméticas, o conhecimento da tradição literária seria o arímetro necessário. Isto é, como o contexto social apenas fornece parâmetros amplos e pouco convincentes, o discurso histórico sobre o gênero passa a ser o mais relevante, como forma de entendimento, explicação e valoração.

“Não entendo de poesia” significaria, então, nesse quadro, “não conheço (ou não me interessa muito) a história do gênero”. Mas como a história do gênero épico (compreendendo aí a epopeia e o romance), embora não tão essencial para a leitura de romances, nunca deixa de ser chamada ao palco para explicar alterações da linguagem ou da organização geral do texto, talvez o melhor seja mesmo radicar uma parte do desconforto causado pela poesia moderna na dificuldade de lidar com

uma obra de arte não mimética, ou não predominantemente mimética.

Talvez possamos avançar um pouco nessa especulação se considerarmos outro fator de hiperespecialização, que ganhou força a partir do começo do século XX: a análise formal. De fato, desde a estilística até o triunfo do estruturalismo, na universidade comentar um poema passou a ser basicamente comentar a forma linguística do texto, suas recorrências sintáticas, sonoridades, jogos imagéticos, figuras de linguagem. O modelo extremado desse tipo de análise é a leitura que Jakobson faz de um poema do livro *Mensagem*, de Pessoa – justamente uma das suas obras poéticas de escopo mimético mais evidente –, extraíndo-o do contexto do livro e tratando-o quase como uma série de variações sobre uma fórmula algébrica.

Já se acreditou, talvez justamente pelo caráter não mimético da lírica, que seria possível fazer a crítica das obras sem nomear os autores, nem situá-las e a eles no tempo. Como também se julgou possível descobrir um vetor de evolução das formas, que permitisse elaborar uma antologia de obras sem identificação de autor e sem levar em conta o tema. Isso, porém, logo se revelou impossível, pois linhas de continuidade e ruptura se desenham umas sobre as outras e para torná-las minimamente operacionais a crítica necessita interpretar cada poema como um gesto contra um pano de fundo (a tradição e suas atualizações particulares) que lhe dará sentido amplo. Ou seja, desse ponto de vista, a lírica moderna teria um caráter algo performático. Além disso, porém, desde que a poesia começou a ser apresentada junto com textos programáticos, é preciso levar em conta um elemento básico de articulação não só dos discursos dos manifestos, mas também da estruturação dos textos: a reivindicação de modernidade, de atualidade – que frequentemente vem associada à negação da mesma reivindicação feita por concorrentes.

O valor, assim, passa a ter mediação histórica forte e explícita. A modernidade deixa de ser um dado a *posteriori*, algo que se constata em um texto como atualização particular de uma fatalidade, e passa a ser um objetivo, uma meta. Dizendo de outra forma, é como se

a modernidade não fosse condição, mas o resultado de um projeto consequente.

É certo que isso traz para primeiro plano a angústia típica da poesia moderna e contemporânea: o risco de ser apenas uma imagem do passado, um resquício, uma prática consuetudinária. Boa parte da poesia moderna e contemporânea, no Brasil ao menos, está sempre às voltas com a questão da sobrevivência do gênero. No limite, a discussão gira não apenas em torno da função moderna da poesia, mas da necessidade ou pertinência da prática poética no mundo dominado pela indústria cultural e pelos meios de comunicação de massa.

Não é por outra razão que a história da poesia moderna no Brasil tem sido escrita sob a ótica de um contínuo esforço de atualização do repertório ou dos recursos formais. E a dificuldade de afirmar o valor moderno aparece em toda parte, especialmente na heroicização dos movimentos de suposta atualização ou antecipação do futuro: Modernismo da fase chamada heroica, Concretismo da fase denominada ortodoxa.

A narrativa posterior, por sua vez, a história, busca as linhas de avanço, os esforços de atualização e indefectivelmente – por força da determinação do discurso narrativo – termina por ser simultaneamente o elogio da adequação e o ataque extemporâneo aos adversários eleitos no calor da hora. David Perkins já chamou a atenção para esse procedimento, que não deixa de causar espanto ainda hoje, quando lemos, por exemplo, tantos historiadores e críticos (normalmente muito afáveis na sua relação com os contemporâneos) maltratam, com os mesmos termos utilizados pelos vencedores modernistas ou concretistas, os parnasianos e a Geração de 45. Ter os derrotados como *sparrings* é uma estratégia de afirmar o valor da atualização, de revestir de necessidade histórica um conjunto de procedimentos, temas ou atitudes.

O leitor crítico previsto não só pelos praticantes da arte, mas também pelos que traçam a sua história nos manuais ou no interior da universidade, é, portanto, um leitor capaz de, conhecendo a história do gênero, identificar o cerne da modernidade com a tradição da

ruptura, entendida, conforme já disse acima, como um esforço de adequação, de atualização do presente, quando não de antecipação do futuro. O conhecedor de poesia é, desse ponto de vista, também um leitor empenhado na afirmação de que a poesia tem lugar necessário ou ao menos justificável na modernidade e que esse lugar não pertence naturalmente a todo texto que se denomina poesia.

Mas a verdade é que não há uma única história, no sentido de um único vetor de evolução. Há várias: os vários veios em que se dividiu a poesia depois da falência do sistema clássico, a partir do Romantismo, desenvolveram-se em paralelo e em disputa constante. E é a demanda de justificação da poesia na modernidade que parece exigir a operação crítica mais usual, que é a de propor qual seja a tradição viva, entre as tantas heranças de que o presente se constitui.

Basta considerar aqui, para compreender o procedimento, um livro muito influente, que tentou dar uma direção única à poesia que de fato contaria para a modernidade do Ocidente: o de Hugo Friedrich. De meu ponto de vista, seu sucesso se deve à sua forma simplificada, à operação radical que realiza, pois graças a ela esse livro constitui uma espécie de tábua de salvação no mar da multiplicidade, operando a exclusão de enormes contingentes da lírica que se produziu na modernidade, de obras plenamente legítimas de outro ponto de vista ou do ponto de vista dos leitores menos empenhados no estudo da tradição em busca de um veio redentor.

Hoje não é difícil ver os limites dessa obra empenhada na promoção de uma vertente, pela subsunção da modernidade num determinado conjunto de autores e obras que se podem arrumar numa narrativa de vetor evolutivo. Isto é, pelo apagamento da modernidade de linhas concorrentes de desenvolvimento pós-romântico da lírica. Mas ainda hoje esse livro é, no Brasil, uma espécie de breviário acadêmico de largo emprego. Produz-se assim um aparente apaziguamento ao preço da simplificação. E do desinteresse, pois se a linha da modernidade, se a estrutura da lírica moderna se reduz à linha equilibrada na figura de Mallarmé, então

de fato o enorme contingente de textos de poesia publicados desde o final do XIX e que não cabem nesse traçado é apenas um atestado do perigo que esse livro quer conjurar: o de a poesia lírica na modernidade ser apenas uma sobrevivência, um resquício sem maior relevância de um momento encerrado.

Mas basta afastar um passo e olhar por sobre a linha demarcatória traçada por um tal discurso para ver o preço que Friedrich teve de pagar para afirmar a evolução e a convergência. Preço que nos revelam, por exemplo, Michael Hamburger e Alfonso Berardinelli.

Dado o caráter algo monolítico do entendimento da poesia no Brasil, isto é, dado o fato de que, por fatores vários, reinou hegemônica a tradição formalista, orientada pelo elogio da ruptura e pelo vetor evolutivo em direção ao presente e ao futuro, pela postulação da necessidade de atualização como forma de evitar o anacronismo e a morte do interesse pela poesia –, o “não entendo de poesia” pode, entre nós, ter dois sentidos, duas direções.

Por um lado, poderia ser uma forma de submissão ao que se ensina majoritariamente na universidade – isto é, basicamente, a lição de Friedrich (que não leva em conta ou não dá conta, por exemplo, da poesia de Auden ou da do último Eliot). Nesse caso, entender de poesia significaria saber situá-la nesse preciso quadro de leitura e valorá-la pela sua posição nele – o que não interessa a quem diz não entender de poesia. Por outro lado, dizer isso também poderia significar que a essa pessoa não interessa a poesia moderna e contemporânea subsumida nessa vertente, não interessa essa forma de vê-la e valorá-la – que, entretanto, lhe aparece como legítima ou difícil de contestar. Caso contrário, em vez de dizer que não entende de poesia, tal hipotética pessoa poderia dizer algo como: a poesia moderna que me interessa é a aquela da qual entendo.

Esta última formulação hipotética do que poderia dizer um leitor culto diante da tradição de leitura universitária permite especular sobre um ponto frequentemente obscurecido nos debates sobre poesia: o direito ao gosto educado. Ou seja, a valorização do lugar do leitor, do espectador – aliás, o grande vazio na

poética da mimese definida por Aristóteles e vigente até o Romantismo.

Aqui, a comparação com o que sucede com o romance ou o conto (as formas de origem romântica por excelência) é interessante. Um romance de sucesso de público e de crítica não é um contrassenso, nem é difícil de encontrar. Um livro de poemas sucesso de crítica e público é mais raro. Ou porque o público seja escasso, ou porque a eleição pelo público não especializado lance desde logo um traço de suspeita sobre o valor real. Tudo se passa, de fato, como se o julgamento sobre a poesia estivesse sempre fora do alcance do leitor, ainda quando este seja um leitor culto ou mesmo especializado em literatura. Em muitos círculos influentes (e também na vulgata acadêmica e para-acadêmica) à poesia se reserva atualmente, como um mantra, a ideia de que deve ser *contra*. Não somente “finalidade sem fim”, como na formulação clássica, nem apenas inútil, como na formulação decadentista, mas ativamente contrária ao leitor não especializado. Uma poesia que, na verdade, precisa da recusa do leitor vangloria-se de ser capaz de absorver os seus movimentos de rejeição num quadro teórico refinado, em que o fantasma do anacronismo involuntário campeia ao lado da desconfiança de qualquer adesão. Nos idos do século XX, esse movimento se justificava como antecipação do futuro e confiança no papel das elites (e da docilidade ou despreparo das massas): “a massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico”, dizia Oswald de Andrade. Mas agora, quando não só o futuro da poesia, mas inclusive o seu presente aparecem frequentemente sob ameaça, como escapar da negação como forma meramente reativa, além de solipsista?

O afastamento do público e da crítica, por outro lado, se compensa pelo público hiperespecializado, e por isso mesmo restrito. O público eleito pelo poeta, situado ou na sua *entourage* imediata ou ainda por nascer. E o argumento que se ergue é o da substituição da quantidade pela qualidade. Como se o movimento circular pudesse bastar-se como defesa contra o desinteresse externo, do qual precisa, porém, como adversário e justificativa. Sem o desinteresse do público – ou sem o interesse

do público por outro discurso, que será acusado, por isso mesmo, de anacrônico, populista ou facilitador – não há como afirmar a singularidade, a atualidade e, palavra mágica dos tempos, o rigor.

Vem daí talvez a postulação mais curiosa e radical destes tempos de anomia crítica: a de que os únicos autorizados a falar de poesia sejam os poetas, isto é, os que estão envolvidos não só com a prática da poesia, mas nos combates que lhe dão vida ou sobrevida nos círculos restritos aos especialistas. E aqui não posso deixar de referir o caso de um poeta português que tentou invalidar a minha edição da *Clepsidra*, de Camilo Pessanha, com o argumento de que só um poeta (no caso, ele e outros como ele) poderia compreender e editar outro poeta. E eu, que ele julgava um deserdado do verso e da metáfora, simples professor universitário, nada teria a dizer ou a fazer com a poesia. O caso vem à baila porque, pelo aspecto caricato, revela a extensão improvável do preconceito: atribui-se apenas aos poetas o direito de falar da poesia de qualquer época, e não apenas da poesia contemporânea.

Mas, ao mesmo tempo, os poetas não são os leitores mais compreensivos uns dos outros. Michael Hamburger declara em 1982, no pós-escrito ao seu livro, que deixou de fazer crítica de literatura contemporânea “de modo a permanecer à margem da guerra de gangues que passa por crítica das novas obras nos jornais”. Hoje, os jornais já não dão espaço às gangues, mas elas migraram para editoras, *blogs*, revistas virtuais ou em papel, *Facebook* e outras formas contemporâneas da vida literária. O espaço da crítica de poesia terminou por praticamente se restringir aos próprios poetas e a guerra de gangues domina o parnaso contemporâneo.

O que apenas torna mais evidente a disputa pelo contemporâneo, que se manifesta num procedimento tão curioso quanto comum: a negação do título de poeta ao adversário da vez. Assim, ao primeiro sinal de divergência, surge a acusação: Fulano não é poeta, ou Fulano foi poeta e não é mais, ou ainda Fulano (apesar de uma dúzia de livros publicados) nunca foi poeta. A acusação absurda, pois até segunda ordem é poeta quem escreve poemas,

surge brandida por escritores notáveis, o que faz imaginar que ao dizer “Fulano não é poeta” o que esteja em causa seja, mais do que uma certeza sobre o que seja um poeta, uma acusação de falta de modernidade, de inadequação ao tempo ou de não pertencimento a uma tradição. Isto é, “Fulano não é poeta” significa que ele não participa do verdadeiro. Portanto, em decorrência, fica excluído (com os demais não poetas) do público hiperespecializado capaz de avaliar a poesia. Os anátemas recíprocos, exatamente por isso, mesmo quando provêm de uma certeza íntima de quem fala, apenas agudizam a dúvida sobre a necessidade da poesia e sobre os limites do que pode ser considerado contemporâneo, isto é, vivo – num raciocínio segundo o qual o que não é contemporâneo é apenas resquício, coisa sem vida ou sem função.

Que a crítica aceite o anátema é outro problema. Mas que aceite, em graus variáveis, é fácil de perceber. Sejam testemunhos o “não entendendo de poesia”, com que se defendem mesmo leitores cultivados, e a pequena produção crítica de não poetas sobre poesia contemporânea que não se restringe a mapeamento “neutro” ou simples promoção e *marketing* indireto.

E, no entanto, a poesia continua na ordem do dia, entre nós, de duas formas.

A primeira é, digamos, quantitativa. Trata-se da produção generalizada. Nesse particular, minha impressão é que nunca tanta gente veio a público com versos ou não versos ou antiversos ou poemas sem verso. A tecnologia responde pelo boom. Além da simplificação e do barateamento da produção do livro em papel, o custo mínimo ou nulo da difusão eletrônica estimula a multiplicação dos *blogs*, das revistas literárias eletrônicas, das páginas pessoais, dos grupos de discussão, das listas moderadas ou não moderadas. Mas também a anomia e a falta de crítica e de educação literária têm grande peso nesse crescimento da massa dos poetas. Porque é fácil constatar que muitos “poetas” têm dificuldades básicas com a língua literária. Essa talvez seja uma explicação pessimista para a persistência e a ampliação da prática da poesia: o domínio da língua, a perícia necessária para produzir um conto ou um romance, é a barreira que confina uma parte dos aspirantes a escritores (e mesmo parte dos veteranos) ao domínio da poesia, ou, se não tanto, ao domínio da não prosa. Já neste, por conta da anarquia conceitual e da recusa do julgamento, as deficiências podem passar por estilo, a fatalidade por escolha, o jeito canhestro por inovação, o curto alcance cultural por opção política ou literária.

Ao mesmo tempo, no seu registro alto, a poesia continua a ser o ponto mais sensível da vida literária. Tanto no que diz respeito à demanda de recepção hiperespecializada, quanto no que diz respeito à energização do campo, com os combates múltiplos e variados, com ou sem nível intelectual, mas sempre animados por uma paixão que a propalada gratuidade ou inutilidade da poesia, bem como o reduzido interesse econômico em jogo não fariam suspeitar. Aqui, contrariamente ao domínio da prosa, onde a mediação de um mercado ativo e crescente parece favorecer a formação de guildas de produtores pouco interessados na crítica dos concorrentes, com base no “há espaço para todos”

– aqui, a guerra é sem quartel. Talvez isso se deva à própria ambiguidade do campo poético como espaço onde cabem tanto o anseio de produzir objetos capazes de inovar num mundo dominado pela cultura de massa, quanto o projeto de manter a memória do artesanato de alto nível. De qualquer forma, se por não ter mercado a poesia pode projetar para si uma recepção mais restrita e qualificada, é também verdade que seu movimento último é, como já disse, de não abrir espaço ao gosto cultivado como critério de julgamento.

Sem crítica (confinada a sua forma legítima ao domínio dos hiperespecialistas ou dos próprios poetas) e sem apreço pela resposta do leitor (quantas vezes vemos glosada, cada vez em registro mais baixo, a vontade de agredir supostos vezos românticos ou parnasianos ou qualquer outra coisa do ausente leitor, que só é presente para ser agredido e reduzido ao ridículo?), a poesia contemporânea, no Brasil, é um *shadow boxing*, isto é, um exercício de luta contra a própria sombra.

Já a crítica, na medida em que aceita a expulsão decretada pelos poetas e seus celebrantes preferenciais, é, no melhor dos casos, um espectador do exercício autotético ou, no pior, um cúmplice involuntário, pela omissão, da exclusão do leitor – de que ela, no final das contas, deveria ser a voz.

Entretanto, vejo agora, também eu sou em parte vítima do que tento denunciar. Pois não é verdade que, apesar desse aparato conceitual e de toda a forma de funcionamento do campo, não é verdade que há poetas que conseguem estabelecer o diálogo com o público e oferecer uma voz pessoal, no meio da gritaria programática geral? E sem concessões ao *reality show* para o qual também na literatura hoje se apela como forma de adulação e conquista do público despreparado? Não foi esse o caso de Paulo Leminski? E de Roberto Piva? E não é ainda esse o caso de tantos outros, que ficaram à margem das prescrições e dos manifestos, ou buscaram fugir às imposições programáticas do tempo, como Hilda Hilst? E não seria a ausência de programa e de movimento exclusivo o que irrita ainda hoje tantos contra Carlos Drummond de Andrade?

De modo que, ao traçar este panorama, terminei por reduzir a minha análise justamente àquilo que, do meu ponto de vista, seria preciso combater, pelos motivos que expus. O que é uma prova simultânea da força persuasiva e entranhada historicamente do adversário e da necessidade de levar adiante o combate.

Este texto, assim como o de Ítalo Moriconi e o de Carlos Felipe Moisés, publicados na edição anterior, foram apresentados na Mesa-redonda ‘A poesia brasileira contemporânea’, em 24/10/2012, no XI Seminário de Estudos Literários, Unesp/Assis, SP, em comemoração ao cinquentenário do II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária (também realizado em Assis, em 1961).

PAULO FRANCHETTI

é professor titular de Teoria Literária na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É autor, entre outros livros, de *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa* (2007), *Oeste/Nishi* (2008), *Memória Futura* (2010) e *Deste lugar* (2012).

RIO VERMELHO

E O CINEMA CLÁSSICO E MODERNO DE

HOWARD HAWKS

MÁRIO ALVES COUTINHO

(...) SUA DISPOSIÇÃO, ATÉ MESMO
SUA ÂNSIA, EM DESCOBRIR SEU
FILME, NO PROCESSO DE REALIZÁ-LO.

Todd McCarthy, in Howard Hawks

Howard Winchester Hawks (1896/1977) foi um cineasta americano com uma trajetória *sui generis*: tendo começado sua carreira na década de 1920 do século passado, nunca foi muito notado no seu próprio país, ou em qualquer outro, a não ser como aquele diretor que havia dirigido muitos sucessos de bilheteria e trabalhado com quase todas as grandes estrelas hollywoodianas (Cary Grant, Humphrey Bogart, John Wayne, Gary Cooper, Montgomery Clift, Kirk Douglas, Douglas Fairbanks Jr., George Raft, James Cagney, John Barrymore, Edward G. Robinson, Frederic March, Randolph Scott, Robert Mitchum, Katharine Hepburn, Marilyn Monroe, Lauren Bacall, Jean Arthur, Rita Hayworth, Louise Brooks, Joan Crawford, Fay Wray, Barbara Stanwick, Rosalind Russel, Dorothy Malone, Ginger Rogers, Jane Russel, Angie Dickinson, Joan Collins, etc, etc). Para a imensa maioria da crítica de cinema do mundo inteiro (e para a academia, intelectuais e artistas) um bem-sucedido diretor comercial, nada mais. Na década de 1950, entretanto, a revista francesa *Cahiers du Cinéma* começou a publicar uma série de artigos sobre ele, falando da sua genialidade, inteligência e capacidade de criar filmes perfeitamente reconhecíveis, “autorais”. Estes insistentes

ensaios, críticas, entrevistas e números especiais da revista receberam um nome imponente, e ficaram conhecidos sob o nome genérico de a **política dos autores**. A partir desta posição do *Cahiers du Cinéma*, Hawks ganhou *status*, as academias (americana, francesa e inglesa, pelo menos) o acolheram e muitos livros foram escritos sobre ele.

Depois de tudo isto, fica uma pergunta insistente: como um diretor americano, saído diretamente da “linha de montagem”, da “fábrica de sonhos” hollywoodiana, poderia ter inspirado alguns intelectuais e (mais tarde) cineastas franceses a criarem toda uma “teoria” (segundo Andrew Sarris) a partir dos seus filmes? Como alguns sofisticados intelectuais e artistas franceses poderiam ter se identificado com o aparentemente conservador, simples e comum Howard Hawks?

É bem verdade que a **política dos autores**, segundo André Bazin, foi o fruto da atuação de um grupo de críticos da revista *Cahiers du Cinéma* (Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol) que o próprio Bazin apelidou, ironicamente, de crítica *hitchcockiana/hawksiana*. Que alguns ensaístas, críticos e artistas franceses defendessem Hitchcock – apesar deste fato originar algum escândalo na época que aconteceu (início da década de 1950) – e o apresentassem como um dos maiores gênios do cinema, isto podia finalmente ser



O diretor Howard Hawks dá instruções aos atores John Wayne e Angie Dickinson no set de Onde Começa o Inferno (1959)

explicado por uma tradição francesa específica. Baudelaire, no século XIX, contra todas as opiniões em contrário, não havia descoberto, traduzido e incensado Edgar Allan Poe? No século XX, André Malraux e Jean-Paul Sartre não haviam feito o mesmo (menos a tradução) com William Faulkner? Alfred Hitchcock, no final das contas, também compunha suas “flores do mal”, e até mesmo havia reivindicado, num certo momento da sua carreira, a influência de Poe sobre sua obra. Mas por que Howard Hawks, um cineasta que parecia sem estilo e que era bastante conservador, politicamente, para não dizer artisticamente?

II

Rio Vermelho, western que Hawks realizou em 1946 – e lançou em 1948, poucos anos antes, portanto, de receber a atenção da crítica francesa – apesar da sua narrativa clássica (um grupo de pessoas se propõe a conduzir uma grande manada de bois por um longo trajeto, nos Estados Unidos; depois de muitas peripécias, conseguem seu objetivo) pode ser interpretado como não exatamente uma tragédia edipiana clássica, mas como uma fábula que simbolicamente encena, por procuração,

os temas edipianos de uma maneira assaz moderna.

Tom Dunson (John Wayne), no começo do filme, está numa caravana que se dirige para a Califórnia. Subitamente, ele decide deixá-la, para construir seu próprio rancho e sua manada de gado no Texas. Contra a vontade de Fen, sua noiva, ele não a leva com ele, mas promete buscá-la depois, na Califórnia, quando tiver condição. A caravana com a qual ele viajava e Fen são massacrados pelos índios, depois da partida de Dunson. No dia seguinte, ele encontra um menino (Matthew Garth), que se salvara do mesmo massacre. Dunson adota-o e o leva consigo; nos anos seguintes, constrói um rancho com milhares de bois. É como se a relação Dunson-Fen, embora não concluída, tivesse produzido um filho. Que é exatamente como se comportam Tom Dunson e Matthew Garth no resto do filme: como pai e filho.

Quando Dunson resolve levar sua manada de bois para muito longe, para vendê-la, um longo trajeto tem que ser vencido, no interior dos Estados Unidos; muitos *cowboys* são empregados para conseguir levar o trabalho a bom termo. A empreitada fica cada vez mais difícil, alguns *cowboys* morrem, outros se revoltam e um grupo tenta fugir. Dunson fica cada vez

mais ditatorial e duro. Diante de uma situação que se torna insustentável, Matthew Garth toma o lugar de seu “pai”, o expulsa da empreitada, e instala uma liderança mais liberal no interior da caravana. Aqui, estamos claramente diante do tema freudiano da **morte simbólica do pai**: para qualquer filho crescer, se transformar em sujeito, e determinar a direção da sua vida, ele precisa, de alguma maneira, negar o pai e matá-lo simbolicamente. É exatamente o sentido da ação que realiza Matthew Garth. Na continuação da história, Matthew se encontra com Tess Millay, se apaixonam, mas ele, como Dunson, não a leva na caravana que agora comanda. Dunson a encontra, depois, e oferece a ela metade do que tem, se ela quiser ter um filho com ele (somente aceitaria se Dunson desistisse de matar Matthew, ela responde). A rivalidade edipiana clássica entre o pai e o filho pela mãe aparece aqui, ainda que de uma maneira reconfigurada e deslocada. Um bracelete, que passa de personagem para personagem, acentua estas trajetórias edipianas no filme: originalmente pertencente à mãe de Dunson, ele o passa para Fen, retoma-o quando mata o índio que a matou, entrega-o para Matthew, que o dá de presente para Tess Millay. De uma mãe para outra (ainda que Tess Millay, ao

terminar o filme, não seja uma mãe, tudo parece preparado para que isto aconteça em seguida).

Esta fábula edipiana deslocada não tem um final trágico, mas feliz: depois de quase se matarem, Tom e Matt lutam com as mãos, são separados por Tess, com uma arma, e aceitam continuarem juntos, no rancho, agora pertencente aos dois. *Rio Vermelho*, então, não é uma **tragedia** (como em Sófocles), mas uma **epopeia** edipiana: a grande empresa que os personagens se colocam como objetivo – criar um trajeto para que grandes boiadas sejam deslocadas, nos Estados Unidos, do mercado produtor até o consumidor – eles o conseguem totalmente. Ao final, Matthew Garth conseguiu a sociedade com o “pai”, vai herdar seus negócios, tem sua inicial colocada na marca do rancho, e consegue uma noiva que é aprovada por Dunson. Aqui, pode-se dizer, a resolução do Édipo é totalmente positiva, exatamente da maneira que Freud dizia que todo homem normal deveria fazer, se quisesse autonomia para construir sua própria vida: deixar a mãe (e o pai, evidentemente) e constituir uma família com outra mulher.

III

Rio Vermelho, por outro lado, tem como temas, em termos econômicos, a conquista de novos mercados, a luta entre diferentes grupos pela posse da terra, e a construção de um império. Quando Tom Dunson demarca o lugar onde vai ser sua fazenda, no Texas, logo aparecem dois capangas do proprietário mexicano, que teve estas terras doadas a ele pelo rei da Espanha (vale lembrar que o Texas foi um dos muitos territórios mexicanos tomados a força pelos Estados Unidos), e reclama esta propriedade. Dunson lembra a estes pistoleiros que o proprietário mexicano tomara estas terras dos índios, na verdade. Assim como agora ele vai desapropriar o mexicano. O que ele faz, matando um pistoleiro, e dizendo ao outro para dar a notícia ao seu patrão. Esta quase definição que o filme estabelece, da propriedade como o produto da desapropriação violenta de uns pelos outros, faz lembrar o conceito de propriedade que um filósofo francês pré-marxista, Pierre-Joseph Proudhon, estabeleceu: “a propriedade é o roubo”.

Alguns anos depois, possuindo uma fazenda, dono de uma manada de milhares de bois, Tom Dunson não consegue mercado para vender sua carne, pois os estados sulistas, (onde está estabelecida sua fazenda) derrotados na Guerra de Secessão, não têm dinheiro para comprar seu produto. Daí a necessidade de levar sua manada por uma trilha difícil, até a estrada de ferro mais próxima, para colocar seu gado nos mercados nortistas e do leste, estes sim, capitalizados. E até mesmo exportar, como é dito no filme. É o que ele e Matthew fazem, estabelecendo um império, e conseguindo mercado para sua produção. Como pode ser notado, é plenamente possível fazer uma leitura marxista de *Rio Vermelho*, e foi exatamente isto que alguns autores fizeram, como, por exemplo, Robert Sklar, em *Howard Hawks, american artist* (o ensaio deste autor é um dos textos deste livro, editado por Peter Wollen e Jim Hillier).

IV

É possível, também, fazer uma leitura existencialista não só de *Rio Vermelho*, mas da obra hawksiana como um todo. Isto é, aliás, o que faz Robin Wood no seu livro *Howard Hawks*, quando escreve: *é tentador relacionar Hawks com o existencialismo. A insistência dos existencialistas com a necessidade de definir-se a si mesmo – de estabelecer mediante um ato voluntário, a identidade pessoal – tem afinidades na insistência de Hawks com a necessidade de estabelecer e preservar a dignidade, a própria estima.* Na verdade, em quase todo filme de Howard Hawks existe um grupo de pessoas, trabalhando juntos, para realizar algo perigoso (conduzir uma boiada, em *Rio Vermelho*; pilotar aviões em circunstâncias perigosíssimas em *Paraíso Infernal* e *Águias Americanas*; caçar animais, como em *Hatari*; dirigir carros de corrida, como em *Faixa Vermelha 7000, Delirante*; etc. etc.). As grandes amizades masculinas nascem daí. Nascem aí, também, os temas (uma constante em toda sua obra) da necessidade do respeito por si mesmo, da integridade pessoal, conhecimento intuitivo e lealdade entre indivíduos: todos eles temas de ressonâncias nitidamente existencialistas. O que fazem os personagens de *Rio Vermelho* poderia estar descrita nestas palavras de Joseph Conrad, em *Youth*, um escritor muito caro aos existencialistas: *todo mundo sabe que existem viagens que parecem feitas para servir de ilustração da vida, que podem ser um símbolo da existência. Trabalhas, lutas, suas, quase te matas, ou às vezes inclusive te matas tentando terminar algo...* O caráter estóico da maioria dos personagens hawksianos, isto é, sua impassibilidade diante da dor e do sofrimento, também aproxima seu mundo do universo existencialista. Seus personagens se definem pela ação, pelo que fazem, nunca pelo seu discurso: aqui, estamos em pleno território sartreano.

V

Embora chamado de **chauvinista** (*male chauvinist*) por Pauline Kael – crítica de cinema de alguma importância, num determinado momento, nos Estados Unidos – Hawks dirigiu alguns filmes onde as personagens femininas só poderiam ser descritas como dominadoras. Principalmente nas suas comédias, as mulheres dominam completamente os homens, e muitas vezes conseguem embaralhar, confundir e ridicularizar totalmente os seus amados/amantes. Em *O Esporte Favorito do Homem*, a personagem feminina chega a sapatear nas costas do seu amado (para retirar água dos seus pulmões, mas ainda assim...). Independentemente, as mulheres, na obra de Howard Hawks, na maior parte das vezes, nunca procuram o personagem masculino para se casarem e terem filhos, e serem dependentes da vontade masculina, portanto. Aliás, quase não existem casais, na sua obra. Profissionais tão competentes quanto os homens, elas fazem-se respeitar pelo domínio que possuem do seu trabalho. Em *Rio Vermelho*, a amada de Tom Dunson (Fen) é a noiva convencional; já Tess Millay, é uma profissional que inclusive determina, pela sua atuação, no final, que “pai” e “filho” não se matem. Como escreveu sua roteirista de muitos filmes, Leigh Brackett, *os filmes de Hawks, ultimamente, tratam principalmente da amizade e suas obrigações. E, neste contexto, a mulher hawksiana tem, em primeiro lugar, de*

se transformar numa amiga, antes de se tornar uma amante. O que não é, absolutamente, uma má idéia. Com o que concordaram, em última análise, um grupo de críticas de cinema feministas, quando escreveram sobre Hawks, na década de 1990 do século passado: Molly Haskell, Naomi Wise, Laura Mulvey, Jeanne Thomas Allen, e Deborah Thomas (que escreveu um ensaio chamado “O corpo de John Wayne”).

VI

Em praticamente todos os filmes de Howard Hawks um grupo de amigos se empenha em realizar uma tarefa importante e perigosa. Este trabalho em grupo conduz diretamente a uma forte amizade entre os homens. Em *Rio Vermelho*, estas amizades são abundantes: Tom Dunson e Groot Nadine, Matthew Garth e Cherry Valance, e até mesmo Tom Dunson e Matthew Garth (Tess Milay, ao se dirigir aos dois, no final, afirma: “vocês dois se amam”. É claro que ela está se referindo ao amor que se encontra na relação pai e filho. Mas ela estava se referindo, mesmo que inconscientemente, a outra coisa, também). Matthew e Cherry se admiram profundamente; numa sequência, trocam seus respectivos revólveres, e os acariciam, numa série de planos que só pode ser descrita como fállica. Cherry, em inglês, significa hímen. No final, Valance se sacrifica para salvar Matthew.

Em *Paraíso Infernal*, a amizade de Jeff (Cary Grant) e Kid (Thomas Mitchell) é tão grande que a personagem feminina, Bonnie Lee (Jean Arthur) a toma como exemplo de um amor que não tem ciúme do trabalho do amado, e diz que ela é capaz de duplicar este amor. Em *O Rio da Aventura*, Boone Caudill (Dewey Martin) somente se casa com a índia Teal Eye por afeição e respeito por Jim Deakins (Kirk Douglas). Em *Onde Começa o Inferno* Chance (John Wayne) cuida amorosamente da recuperação alcoólica de seu amigo Dude (Dean Martin); Dude e Colorado (Ricky Nelson) se admiram abertamente. O próprio Howard Hawks resumiu tudo quando disse que duas de suas obras eram histórias de amor entre dois homens: um dos filmes aos quais ele estava se referindo era *Uma*

Garota em Cada Porto; o outro, *Rio da Aventura*. Na verdade, quase todos seus filmes mostram histórias de amor entre homens, independentemente de ser, também, a história de amores heterossexuais.

VII

A narrativa cinematográfica hawksiana tem claramente uma fatura clássica: são sempre histórias com princípio, meio e fim, nesta ordem, sem *flashback*, com a câmera a altura do olhar humano seguindo seus personagens. Só sabemos algo de suas criaturas quando elas também se interam do fato; o ponto de vista da sua câmera é sempre a de um observador que quer narrar trajetórias – a relação de alguns personagens com outros, ou com o espaço que os cercam – da maneira a mais eficiente possível, sem nenhum truque de narração ou de câmera.

Mas sua sensibilidade era eminentemente moderna. Desde o início do século passado, quando estava se formando, antes mesmo de começar a trabalhar no cinema, Hawks desenvolveu um gosto muito particular pela aviação e pelos carros, chegando mesmo a correr em alguns circuitos, e pilotar aviões: sua filmografia contém inúmeras obras onde os personagens são pilotos de carro de corrida e de avião. Foi amigo de dois dos maiores escritores da moderna literatura americana: Ernest Hemingway, do qual adaptou um romance, e William Faulkner; este último escreveu inúmeros roteiros para seus filmes.

Originário de uma riquíssima família do leste dos Estados Unidos, Howard Hawks, formado como engenheiro na Universidade de Cornell, ao escolher sua carreira, decidiu pela mais moderna das artes, o cinema, naquela época (década de 1920) com um prestígio pouco maior do que a da atividade circense. Ao começar a dirigir seus filmes, tratou imediatamente de se responsabilizar pela produção dos mesmos, nos estúdios onde trabalhou: intuitivamente e na prática, cedo começou a perceber que o produtor escolhia o diretor, o roteirista, os atores, e tinha até mesmo o **last cut** (o poder de decidir a montagem do filme).

Mas suas brigas (inclusive judiciais) com os estúdios e seus produtores executivos ficaram famosas em Hollywood: Hawks nunca ficou muito tempo em um estúdio somente; quando insatisfeito, mudava de ares imediatamente. Howard Hawks, quase um nobre, possuindo riqueza pessoal, nunca respeitou muito a burguesia judaica ascendente em Hollywood, e sempre lutou pelas suas decisões criativas que, quase sempre, iam de encontro aos usos e costumes da indústria americana do cinema. Por exemplo, numa de suas desavenças com os chefes de estúdio, um deles (Samuel Goldwyn ou Louis B. Mayer) teria dito a ele que roteirista escreve e diretor dirige. Homem de ação e poucas palavras (o que tinha a expressar, fazia-o nos seus filmes), poucos dias depois ele estava trabalhando noutra estúdio.

Na feitura de seus filmes, não obedecia, definitivamente, ao padrão hollywoodiano dos grandes produtores: os roteiristas escrevem e os diretores dirigem. Sempre empregou os melhores roteiristas: Ben Hecht, I. A. L. Diamond, Charles Laderer, Charles MacArthur, Jules Furthman, Dudley Nichols, Borden Chase, Howard Koch, John Huston, Billy Wilder, Leigh Brackett, William Faulkner. Apesar disso, nunca deixou de trabalhar em todos os roteiros de suas fitas, juntamente com os roteiristas. Era ele quem determinava a estória a ser contada, os personagens a serem trabalhados e o destino a ser dado aos personagens, nos seus respectivos relacionamentos (e nisso ele era muito parecido com Alfred Hitchcock, que também trabalhava com seus roteiristas de uma maneira muito semelhante: quase sempre a partir de um livro – romance, conto, novela, peça – os dois estabeleciam a narrativa e os personagens que os interessavam e quase sempre mudavam completamente o livro em que se baseavam. Principalmente, transformavam sublitteratura em obras-primas cinematográficas). Ele era também conhecido por reescrever os diálogos dos seus filmes até o último momento, algumas vezes minutos antes da realização dos planos que iam ser filmados naquele dia (alguns de seus atores reclamavam disso: haviam decorado o diálogo, e poucos minutos antes de filmar tinham que mudar tudo).

Na verdade, Howard Hawks chegou a implicar, algumas vezes, seus melhores atores (aqueles com os quais tinha maior identificação) na criação do diálogo: a partir de uma situação dramática, e de algumas coisas que precisavam ser ditas pelo personagem, ele pedia aos atores para improvisar. Além do mais, Howard Hawks (como, por exemplo, Jean Renoir, representante maior da escola francesa de fazer cinema, naquela época) compunha seus personagens levando em conta as capacidades intelectuais, morais e físicas dos atores que iam interpretar estes personagens. Diferente de Hitchcock, por exemplo, ele não fazia o ator se adaptar ao seu personagem; ao contrário, adaptava o personagem ao ator. Quando a improvisação passou a ser usada por quase todos os cineastas (com o advento do Neorealismo e da Nouvelle Vague), ele chegou a ironizar o modismo: “alguém acha que um diretor, ao filmar um roteiro, faz exatamente o que está escrito no papel?”. Sua ironia tinha um endereço certo: ele também improvisava nos seus filmes, quando descobria uma solução (ou diálogo) melhor, no momento da filmagem. Peter Bogdanovich está se referindo a esta sua característica quando escreveu (em *Afinal Quem Faz os Filmes*) que *o desenvolvimento que Hawks dava a uma história não era dessemelhante à improvisação*.

VIII

Existe algo mais moderno do que um cineasta como Howard Hawks, cuja obra poderia ser lida, definitivamente, na chave psicanalítica, freudiana, junguiana (*Howard Hawks, a Jungian Study*, de Clark Branson (1984), é um estudo junguiano da obra de Hawks), marxista, existencialista, sartreana, feminista, estruturalista (exatamente o que fez Peter Wollen, num capítulo de seu livro fundamental, *Signs and Meaning in the cinema*), e que, além do mais, era um diretor que já a partir da década de 1930 havia incorporado uma série de procedimentos que o cinema moderno somente viria a adotar posteriormente? Poderia ser dito, portanto, que Howard Hawks foi aquele cineasta que conseguiu transformar os conflitos que existiam dentro da sua obra (e até mesmo fora dela) em motores orgânicos para criação do

seu universo. Engenheiro, mas poeta; clássico e moderno; **chauvinista**, mas decididamente feminista; cineasta das amizades masculinas, dos afetos homossexuais, e dos amores heterossexuais, ele foi o mais politicamente conservador dos criadores do cinema, mas, ao mesmo tempo, o mais moderno dos cineastas. Talvez por todas estas razões caiu nas graças da “gang Schérer” (esta era a maneira como André Bazin chamava, carinhosamente, o grupo dos cinco: Eric Rohmer era o pseudônimo de Maurice Schérer), e originou, sem o pretender, a **política dos autores**. Ele era, isto é, estava definitivamente no mesmíssimo nível de elaboração criativa do que Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer e Claude Chabrol, aos quais precedeu: todos eles vieram a construir suas obras depois de criar a **política dos autores**. A “gang Schérer” poderia ter repetido, como Joseph Conrad na sua “nota do autor”, no início de *Lord Jim*: ele era “um dos nossos”.

Referências bibliográficas

CONRAD, Joseph. *Lord Jim*. Harmondsworth: Penguin Books, 1994.

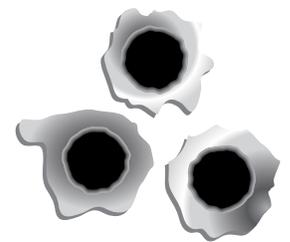
CONRAD, Joseph. *Lord Jim*. Tradução: Mário Quintana. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

HILLIER, Jim e WOLLEN, Peter. *Howard Hawks, american artist*. London: British Film Institute, 1996.

McCARTHY, Todd. *Howard Hawks, the grey fox of Hollywood*. New York: Grove Press, 1997.

WOLLEN, Peter. *Signs and meaning in the cinema*. London: Thames & Hudson, 1969.

WOOD, Robin. *Howard Hawks*. Tradução: Antonio Weinrichter. Madrid: Ediciones JC, s/d.



MÁRIO ALVES COUTINHO
é crítico, professor e pesquisador de cinema

Vocabulário das águas

CONTO DE ANTONIO CARLOS BRAGA

Noite. Chuva fininha no telhado, no chão, nas árvores, no jardim. A água também cai no reservatório de zinco. É uma sucessão de espasmos ou ânsias de vômito. O pinga-pinga da torneira estragada no bojo de aço da pia. Dentro do filtro de barro os segundos gotejam. Além desses sons, perfeitamente identificados, há um escorrer intestino por encanamentos, tubos, calhas, esgotos e inimagináveis gargalos.

De repente, como uma percussão de orquestra, a descarga na privada do vizinho silencia a tagarelice confusa dos líquidos. Deitado de lado, imagina a possibilidade de fazer um inventário da linguagem das águas, inclusive daquelas estagnadas: brejos, mangues, açudes, poças e poços que se escondem nas sombras depois das chuvas gerando vermes, fungos, larvas e bactérias. Mas sente ser impossível deixar as generalizações, os fragmentos desafinados, inclusive desses micro-organismos e encontrar acordes ou um sentido para o úmido texto. Principalmente quando os líquidos do corpo fazem coro de bocas fechadas com os do sifão do lavatório. As infiltrações na parede, delicados corrimentos nas minúsculas rendas de cimento, já não são audíveis. No entanto, emergem com cachoeiras, usinas, cascatas, ondas quebrando em pedras, uma vez que seu pensamento se intromete carregando memória e ficções.

O poeta Baudelaire suga sua bebida verde fazendo ruído com os lábios. Já o beduíno mata a sede e deixa a água vazar por entre os dedos. O vira-lata lambe a que lhe serviram num pratinho de alumínio. Até a gota de chuva que vinha lenta, deslizando, se apressa e cai numa tampa de panela dando sua opinião no contexto dos ruídos. Mais imagens ruidosas aparecem em sequência. Impossível descrevê-las.

Já é manhã e o homem não dorme. A chuva permanece como um velho dicionário cheio de mofo a injetar mistérios que o corpo, quase totalmente água, vai sorvendo. Procura pela janela de seis vidraças virando o rosto suado de um lado para o outro e se entrega à falta de referências

e ao caos das sensações. Passa o dia sem saber com clareza se está doente. Pensa no excesso de álcool consumido diariamente. Apenas uma pequena desconfiança de loucura tenta se intrometer por causa da insônia e da obsessão nos ruídos líquidos, mas ela não progride. Torna-se difícil encontrar as atitudes rotineiras ou outro lugar além da cama. Nela abandona o corpo completamente passivo ao mundo que insiste em chover.

Agora a tempestade é intensa. Medo, ansiedade, inquietação. Um beija-flor pousa no ar. Escuta as asinhas arco-íris vibrando. Sente inveja da minúscula ave assim despreocupada e se surpreende ao ver que observa a cena através de uma das vidraças da velha janela colonial. A referência mais banal que procurava. Mantém o olhar fixo nas seis vidraças até que passem do cinza claro para cinza escuro e se tornem apenas vidros sujos. Arrepiada, estremece, e não sabe que misteriosa luz o permite ficar pasmo diante de milhares de libélulas migrando na paisagem embaçada. A febre, essa certeza que faz borbulhar água e sal por todos os poros lhe trás o certificado de estar definitivamente doente. O importante é fixar as referências que lhe revelam a existência, a vida e a percepção do mundo exterior: o céu negro, as árvores que já não são árvores mas um chacoalhar de folhas, a percussão de frutos caindo na terra, nas telhas, nas latas enferrujadas, nos tijolos empilhados, nas paredes externas. Rosados e velozes clarões se aproximam. Em volta da janela há pinturas rupestres, clássicas, impressionistas, estampas de um tecido mutante no qual não lhe escapam detalhes, inclusive os das dobradiças de ferro batido, esverdeadas de zinabre. Ouve o martelar nas bigornas em que foram espancadas, esmagadas ainda em brasa, o calor, o alfabeto da água chiando para resfriá-las na forja vermelha que respinga fogo em seus olhos e arde como pimenta.

No alto, entre duas vidraças, uma aranha de bunda preta e amarela está imóvel no centro da teia. Quando o vento sopra mais forte pelas venezianas ela estufa e faz um som fininho que dói nos ouvidos como



se fosse esguicho d'água de alta pressão. Isso piora a zonzeira na cabeça. Há insetos transitando nos vidros, aflitos para entrarem no quarto e devorarem seu cérebro. As árvores rodopiam, relâmpagos estalam como punhais de prata rasgando folhas de metal, rompendo tímpanos e vidros.

Momentaneamente as coisas se aquietam. Já não sente medo. Músicos de túnicas negras entram e se instalam. Os da percussão, atrás de tambores variados, pratos reluzentes, levantam e abaixam os braços. A cabeleira do maestro esvoaça. Ao piano, sua mãe já morta há tantos anos, mãos trêmulas, vestida com um roupão de flanela quadriculada, tenta, sem sucesso, executar "Para Elise" de Beethoven. A chuva retorna pesada. A percussão está atenta. Braços se erguem e a chicotada de prata estala vidros, portas, iluminando tudo que parece sólido. Ouve o metralhar das frutas verdes no telhado e no chão. Pratos e tambores se estilhaçam. Arregala os olhos diante de infinitas gotas d'água cintilantes escorrendo pelas bordas das venezianas. O maestro agita freneticamente braços, cabelos, regendo *Cavalgadas das Valquírias* de Wagner. Raios e trovões em sequência desobedecem ao compasso da partitura. Aperta o cobertor contra o queixo sentindo frio, tremores, enquanto busca a simplicidade da janela. Tem esperança de ver a claridade fraca das madrugadas ou a luz de estrelas desfocadas pelos vidros sujos. Recosta-se na cabeceira, passa as mãos pelo rosto quente encharcado de suor. Pensa na morte.

Está sozinho na ilha do quarto enfrentando um furacão sem nome ou explicações." Patético modo de se estar no mundo." Fala aos arrancos outras frases enquanto escorre pela lambança da cama voltando a se deitar.

O frio e os tremores persistem enquanto algo goteja e borbulha nos ouvidos. Pensa que talvez seja o tempo escorrendo por metafísicos meandros fora do espaço exíguo onde está. Lê a frase em latim nas tábuas do teto: *revertere ad locum tuum*, pouco se importando com as goteiras domésticas. São das asas dos anjos de mármore que elas escorrem sobre cruces, flores murchas e pisadas. A teia de aranha está intacta, assim de lado, enfeitada com pequeninos pingos cristalinos como se fosse uma coroa. A mãe se afasta do piano, ajoelha-se diante do Sagrado Coração de Jesus, acende uma vela, murmura orações e queima uma folha de palmeira benta que sempre guarda atrás do quadro. Antes de fechar os olhos completamente, observa, de boca aberta, nuvens de aleuias saindo do chão. Essas formigas aladas que voam na direção da luz. Não sabe as horas e não há mais nenhum som de líquidos no ar.

ANTÔNIO CARLOS BRAGA

mineiro de Belo Horizonte, é contista e professor de Filosofia Medieval.

FALTAM PALAVRAS

CONTO DE ANGELA LEITE DE SOUZA

No começo, as mudanças foram sutis e lentas. Tão lentas e tão sutis que mesmo eu mal as percebi. Notei quando os pedais do freio e da embreagem do carro ficaram inexplicavelmente baixos. Um ajuste de dois dentes na regulagem do banco deveria ser o bastante.

Passei a usar uma palmilha dentro dos sapatos. E mandei aumentar o salto de todos eles.

Mas as prateleiras da estante começaram a exigir escada. As da cozinha, um banco.

Na hora das refeições, uma ou duas almofadas sobre a cadeira tornaram-se indispensáveis. Isso, é claro, enquanto ainda era capaz de manejar aqueles talheres cada vez maiores e mais pesados.

Mas eu disfarçava bem esses expedientes, para que ninguém desconfiasse. O que era uma grande bobagem. Afinal, minha mulher e meus filhos só pareciam mesmo interessados em cuidar do próprio umbigo. Ninguém me disse ao menos “O que está havendo com você, que fica arrastando cadeiras e escadas pela casa?”, nem chegou alguma vez a me perguntar “Tudo bem?” Nada. Minha família simplesmente me ignorava, a verdade é esta.

Chegou depois o tempo em que a menor atividade cotidiana requeria de mim qualidades de atleta. Coisas assim como alcançar a saboneteira, fazer a barba diante do espelho, pendurar a toalha no cabide, apertar um mero botão de elevador.

Momento terrível aquele em que me senti uma criança enquanto tentava subir na cama para dormir.

Sustos mais tremendos, porém, ainda me aguardavam.

Foi assim quando, de repente, um focinho imenso veio me cheirar: o daquele gigantesco poodle que eu tanto carregara no colo e que, nos já velhos tempos, levava pela coleira para dar umas voltas.

A partir de então, foram só sobressaltos. Os passos do pessoal pela casa, por exemplo, equivaliam a terremotos.

Teriam, enfim, dado pela minha ausência? Estariam me procurando? Ou eu somente atingira a dimensão de minha insignificância? Nunca saberia, porque suas vozes iam se tornando os sons remotos de uma longínqua trovoadas.

Minha existência transformara-se em incessante batalha para não ser devorado por alguma criatura maior que eu. Nessa corrida frenética rumo ao átomo, ia percorrendo todo o espectro biológico. Ao ingressar no reino lisérgico dos protozoários, dos micróbios e dos vírus, atinei com algo surpreendente: a condição de ameba não me surrupiara o principal vestígio de humanidade, minha inteligência. Foi ela que fez de mim um observador nesse mundo onde a vida se multiplica e se extingue em proporções cósmicas.

Lembro-me – pois a memória também me ficara intacta – do momento em que passei, em estado líquido, a fluir vertiginosamente por lugares que nunca saberia descrever. Àquela altura, nova constatação me aturdiu: restara-me a alma, muito mais humana que o intelecto. Só a alma seria responsável pelo estranho sentimento que experimentava agora, uma nostalgia, logo transmutada em saudade urgente, de certo tempo e certo lugar impossíveis de definir.

Mas um turbilhão que pode ter durado séculos ou segundos me envolveu. E a consciência, de algum modo, teve sua trégua. Despertou em forma de sensações, ora de paz, ora de angústia, nada muito preciso, nada suficientemente compreensível para aquele ser em que me transformara, ao mesmo tempo cômico e ignorante de si mesmo. Um ser que ainda empregava a palavra eu ao avaliar a realidade.

Esse resquício de ego vislumbrou o momento seguinte.

Não teve tempo, porém, de apreender-lhe o significado por inteiro. Afinal, faltam palavras quando se adentra no eterno agora.

ANGELA LEITE DE SOUZA
é poeta, contista e ilustradora
